rdt @ etelaat.ir

Revue de Téhéran

PREMIER MENSUEL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE
N° 9 MORDAD 1385 I[e] ANNEE
PRIX 500 TOMANS
AOÛT 2006

La peinture qâdjâre
période paradoxale pour l'art iranien

La province de Fars
capitale culturelle de l'Iran

Perspective sohravardienne

Les grands illustrateurs iraniens

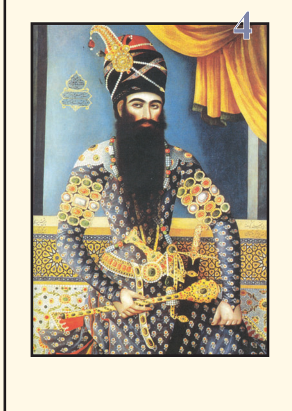
La Revue de Téhéran

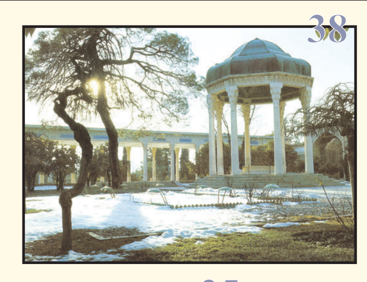
Bientôt sur Internet votre site de

La Revue de Téhéran

Revue de Téhéran

Premier mensuel iranien en langue française
N°9 Mordad 1385 - Août 2006
Première année
Prix 500 Tomans


4


38


35


24


50

Sommaire

Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Directeur & Rédacteur en chef
Mohammad-Javad MOHAMMADI

Directeur adjoint
Rouhollah Hosseini

Editeur en chef
Esfandiar Esfandi

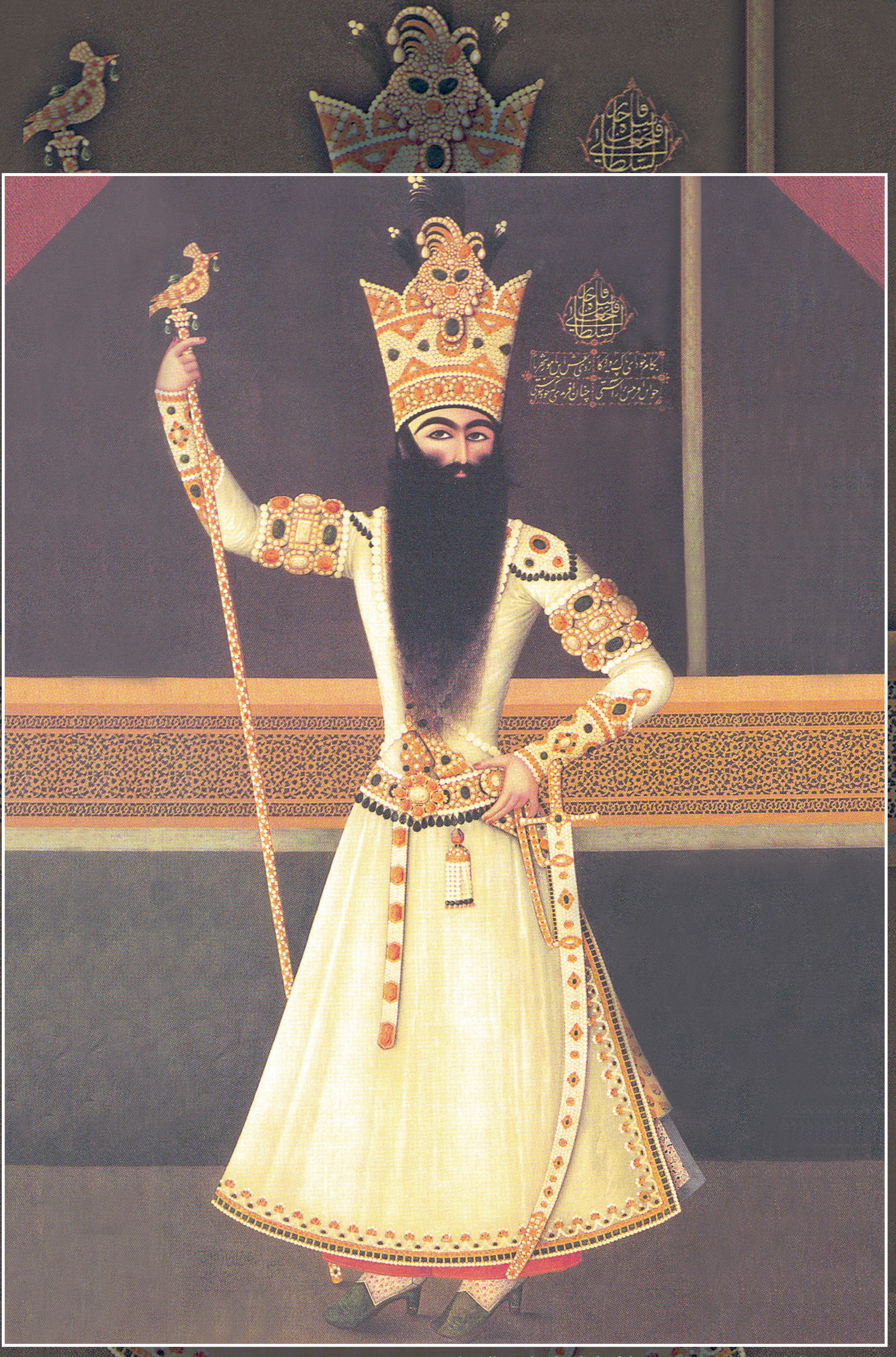
Correction
Béatrice Tréhard

Graphisme et Mise en page
Monireh Borhani
Naz Maryam Malek

Photographe
Massoud Ghardashpour

Adresse: Etelaat,
Ave. Nafte Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran
Code Postal:1549951199
Tél: 29993615
Fax: 22223404
E-mail: rdt@etelaat.ir

Imprimé par Iran-Tchap



Mehr Ali, *Fath-Ali Chah, debout*, 1809-10, Musée de l'Hermitage



L'art qâdjâr à l'honneur à la galerie Saba

Amélie Neuve-Eglise



Reproductions des sceaux de l'époque des Qâdjârs

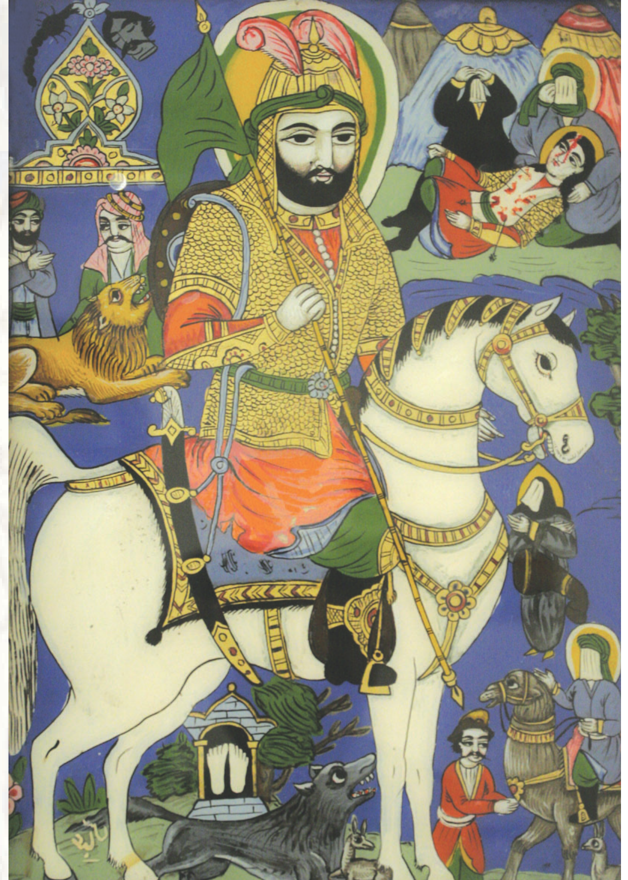
Du 19 juin au 2 août, le centre culturel et artistique Saba se propose de nous faire redécouvrir une période de l'histoire iranienne au travers des multiples arts et styles iconographiques qui se sont développés de la dynastie Afsharie à la dynastie qâdjâre, à partir de la fin du XVIIIe siècle jusqu'au début du XXe. Près de 150 tableaux (peintures à l'huile et aquarelles), 56 peintures sur verre, 60 photos d'époque, et 26 reproductions de sceaux ont été patiemment choisis et réunis durant plus d'un an, et ceci grâce à la coopération de musées tels que le Musée Pars ou le Musée de Niavaran, ou encore grâce aux propriétaires de collections privées qui ont accepté de prêter leurs oeuvres durant ces quelques semaines. Si des expositions sur le thème de l'art qâdjâr avaient déjà été organisées auparavant, c'est la première fois qu'un rassemblement d'œuvres d'une telle diversité et d'une telle envergure a été réalisé grâce au patient travail de chercheurs, de professeurs, et d'étudiants iraniens.

Particulièrement fréquentée par les étudiants et les chercheurs, cette exposition n'en est pas moins destinée à un large public. Elle présente en effet un réel intérêt tant du point de vue artistique que sociologique, et permet de mieux (re)découvrir une époque mal connue et les racines d'une esthétique encore bien présente en Iran.

L'exposition se termine par une véritable invitation au voyage, et ce au travers de l'exposition de nombreuses photos représentant les grandes réalisations architecturales qâdjâres dans l'ensemble de l'Iran.

L'exposition commence avec la présentation de peintures sur verre destinées aux "ghahveh khane", c'est-à-dire aux cafés traditionnels et populaires de l'époque. Ces œuvres, représentant en majorité des scènes de l'histoire du chiisme ou inspirées de grandes épopées iraniennes (celles exposées évoquent principalement l'Achoura, c'est-à-dire le martyre de l'Imam Hossein(p.s.), incarnent avant tout un genre pictural populaire aux dominantes rouges et vertes ayant émergé sous la dynastie qâdjâre, et ce en marge des grandes écoles d'art officielles de l'époque.

On retrouve ensuite un art plus "officiel" et académique avec l'exposition des toiles des grands maîtres de l'époque tels que Abul Hassan Ghafari ou Kamal-ol-Molk; artistes ayant été à la fois marqués par des influences européennes tout en n'abandonnant pas totalement un style présent au sein des écoles traditionnelles de l'époque safavide. Ces toiles ont souvent été réalisées à la suite des commandes des rois et princes de l'époque. Les sujets principaux de ces toiles sont donc les portraits des rois et membres de la famille royale, ainsi que des représentations de scènes de guerre qui prennent souvent des allures d'épopée et ce en vue d'immortaliser la grandeur de ces dynasties et celle de leurs armées. Les représentations des personnages sont idéalisées et, la plupart du temps, ces derniers posent au milieu de décors somptueux. En effet, tout semble destiné à véhiculer le faste de la cour: les précieux bijoux portés par les personnages, les armes, les meubles somptueux visibles



Peinture sur verre, scène de l'Achoura, collection privée

en arrière-plan... mais aussi les tons rouge vif, or, et marron qui sont dominants. Les tableaux de Kamal ol-Molk représentant les intérieurs et scènes de vie des palais s'inscrivent dans cette même volonté de montrer la richesse d'une architecture et d'un style de vie.

Il faut également évoquer la place de la femme, qui, sous le règne de Fath-Ali Chah, est présente dans de nombreux tableaux et souvent représentée en train de danser ou de jouer d'un instrument. A côté de ces tableaux-portraits, les thématiques religieuses ne sont pas absentes : de nombreuses toiles sont ainsi consacrées au prophète Mohammad (p.s.) et à ses proches, sans oublier, bien sûr, la place importante donnée à la représentation des Imams du chiisme.

Après ces représentations idéalistes et hautes en couleurs, on plonge dans la "rue" et dans le quotidien moins rose des gens de l'époque avec l'exposition d'une soixantaine de photos en noir et blanc prises au moment de l'introduction de l'appareil photo en Iran, sous le règne de Nasereddin Chah. Le contraste est saisissant: après le faste et le luxe dépeints dans les tableaux précédents, on découvre un quotidien plus rude: des prisonniers enchaînés des pieds à la tête, un enfant subissant le "falak" devant ses camarades, un arracheur de dent... mais aussi des scènes de rue telles que la vente du pain, des femmes devant des métiers à tisser, des ouvriers et des paysans à l'ouvrage... Ces photos permettent ainsi de mieux se représenter les conditions de vie des gens de l'époque. En outre, dans leur façon de saisir le quotidien, ces photographes s'opposent en quelque sorte à l'idéal de beauté éthérée présente dans les toiles des peintres évoquées plus haut et donnent une vision plus " réaliste " de cette période. Vient ensuite la salle des gravures réalisées durant la période qâdjâre: les centaines d'illustrations exposées nous font découvrir les premiers "petits illustrés" destinés à un public plus large que celui des cours. Les thèmes principaux y sont


Gravure réalisée à l'époque qâdjâre, collection privée

Mirza Bâbâ, *Fath-Ali Chah*, peinture à l'huile, 1795

Cette exposition présente en effet un réel intérêt tant du point de vue artistique que sociologique, et permet de mieux (re)découvrir une époque mal connue et les racines d'une esthétique encore bien présente en Iran.

souvent religieux (la représentation des Imams y est récurrente) ou inspirés des grandes épopées héroïques du Chahnameh de Ferdowsi.

Après la salle consacrée à la reproduction de sceaux utilisés à l'époque en guise de signature, l'exposition se termine par une véritable invitation au voyage, et ce au travers de l'exposition de nombreuses photos représentant les grandes réalisations architecturales qâdjâres dans l'ensemble de l'Iran. Du palais du Golestan de Téhéran aux vieilles maisons de Chiraz et de Yazd; du mausolée de l'Imam Reza (p.s.) à Machad au bazar de Tabriz, les écoles, palais, mosquées, et mausolées contruits à l'époque (dont la majorité sont encore visitables aujourd'hui) elles ornent les murs sur des dizaines de mètres.

Particulièrement fréquentée par les étudiants et les chercheurs, cette exposition n'en est pas moins destinée à un large public. Elle présente en effet un réel intérêt tant du point de vue artistique que sociologique, et permet de mieux (re)découvrir une époque mal connue et les racines d'une esthétique encore bien présente en Iran.

Introduction à la peinture des Qâdjârs

Aïdin AGHDASHLOU

Les peintures qâdjâres, vieillent de cent cinquante ans, datent du règne de la dynastie du même nom qui régna durant de longues années sur le territoire iranien. Cependant, contrairement à une idée reçue, la floraison de cette forme d'expression artistique a eu lieu bien avant l'arrivée au pouvoir du Roi Mohammad Khân Qâdjâr. C'est en effet à partir de la seconde moitié du XIIème siècle de l'hégire lunaire que les artistes ont pris goût à ce style de peinture, donc le succès diminua environ quarante ans avant l'extinction de ladite dynastie.

Ce courant artistique doit sa naissance à l'atmosphère du règne de Karim Khan Zand qui dura trente ans. A cette époque, Chiraz fut proclamée capitale, et pour une courte durée, la stabilité et la sécurité ont permis aux artistes et aux admirateurs de la peinture de s'y réunir. C'est durant cette même période que le courant dit Zandieh, rendu célèbre par les travaux des meilleurs artistes peintres de la première moitié du XIIème siècle, prit une véritable ampleur. Les grands peintres



Portrait de Nassereddin Chah, peinture à l'huile

C'est en effet à partir de la seconde moitié du XIIème siècle de l'hégire lunaire que les artistes ont pris goût à ce style de peinture, donc le succès diminua environ quarante ans avant l'extinction de ladite dynastie.

Simultanément au développement du colonialisme européen mais aussi à l'évolution socio culturelle, l'arrivée au pouvoir de Nassereddin Chah Qâdjâr a également eu des retombées sur la peinture qâdjâre.

de la cour de Fath-Ali Khan Qâdjâr, optèrent tous pour ce courant artistique, et produisirent de sublimes œuvres picturales; la période qâdjâre devint ainsi l'une des plus brillantes étapes de l'évolution de l'art iranien, après la fabuleuse époque de l'art Safavide.

Simultanément au développement du colonialisme européen mais aussi à l'évolution socio culturelle, l'arrivée au pouvoir de Nassereddin Chah Qâdjâr a également eu des retombées sur la peinture qâdjâre. De cette époque date les voyages à l'étranger des peintres qui avaient préalablement bénéficié d'une formation académique. Ce fut le cas pour Abolhassankhan Sani ol-Molk, Mazinodoleh, et bien d'autres. A cette occasion, le courant initié par Fath-Ali Chah, perdit progressivement de son lustre. Bien que la peinture officielle de la cour de Nassereddin Chah, avait respecté au départ les règles et les conventions artistiques précédentes, l'apparition d'une nouvelle génération de peintres en 1280 de l'hégire lunaire entraîna et renouvela en partie cette forme artistique. En effet, ces derniers ne respectaient plus scrupuleusement la voie tracée par leurs aînés. Le plus célèbre de ces innovateurs fut Mohammad Ghafari, plus connu sous le nom de Kamalolmolk qui, sauf exception, ne resta pas fidèle à ses maîtres.

Les cent cinquante années de peinture qâdjâre prirent fin au terme du règne d'Ahmad Chah.

La principale phase de la peinture dite Zand ou bien Qâdjâr, se développa aux environs de 1160 de l'hégire, avec le grand maître et artiste peintre, Sadegh, et se poursuivit moyennant quelques modifications, jusqu'au décès d'une autre grande figure appartenant à cette lignée: le peintre Abolhassan Ghafari Sani ol-Molk.

La seconde phase prit naissance à partir de la deuxième moitié du XIIIème siècle et se prolongea jusqu'à la fin du règne de Mozzafareddin Chah.

La première période de la peinture qâdjâre, qui fut aussi la plus authentique, a donné naissance aux innombrables dessins et fresques du XIème siècle, époque du règne de Chah Abbas. L'un des grands artistes de ce temps, Réza Abbassi a préparé le terrain à des peintres qui, en cherchant à prendre leur distance vis-à-vis du type de peinture en vogue, se sont tournés vers la peinture indienne et européenne. Cette nouvelle source d'inspiration apporta son lot de nouveaux motifs, la peinture à l'huile, et accorda une attention particulière à la perspective. Cette nouvelle tendance de l'époque Safavide rendit de son côté le terrain propice à l'émergence des fameuses peintures Zand et Qâdjâres, grâce aux travaux, entre autre de Mohammad Zaman et bien d'autres.

Les cinquante années de règne du roi Fath-Ali Chah, offrirent aux célèbres peintres de sa cour l'occasion d'étudier soigneusement des artistes qui les précédaient. Mehr Ali, Mirza Baba, Mohammad-Hassan et Abdollah, qui étaient tous des peintres de génie, créèrent un modèle pictural à la fois équilibré et simple, avec toutefois une parfaite concordance de couleurs qui aujourd'hui encore laisse les amateurs d'art pantois.

Si la première période que nous venons d'évoquer a connu un réel succès, si elle entra dans les annales au titre d'une des époques les plus brillantes de l'art, il n'en fut pas de même pour la deuxième période qui elle, partagée entre l'art européen d'une part et la peinture traditionnelle, ne parvint guère à produire des œuvres convaincantes. En effet, compte tenu de l'instabilité sociale, politique et culturelle de ces années-là, l'art iranien avait peu de chance de s'épanouir. Fragilisé, son impact s'émoussa. Son déclin coïncida

avec la victoire de la révolution constitutionnelle, qui fit place nette pour l'arrivée du modernisme.

Au début du XIIème siècle, les ateliers de peinture traditionnelle n'étaient plus que souvenirs. Une extraordinaire envie de représenter la curiosité de l'éphémère s'empara des artistes. Cette nouvelle tendance n'avait pourtant rien à voir avec les objectifs initiaux. Les toiles, en nombre illimité, s'adonnèrent à glorifier les jouissances éphémères, elles s'appliquèrent également à mettre en scène la pseudo grandeur de la famille royale dont l'égoïsme et le nombrilisme interféraient avec les normes sociales de l'époque, à l'intérieur aussi bien qu'à l'extérieur du pays.

La logique de l'instantané, n'avait que faire des idéaux nobles. On se contentait à titre d'exemple, de représenter d'agiles danseuses en position d'équilibre sur la lame d'un couteau. C'est dans le même droit fil que des sujets étaient empruntés aux contes mystiques ou aux histoires religieuses.

Les manuscrits illustrés de cette époque, quant à eux, ont peu de valeur, comparés à ceux du Xème siècle.

A cette époque, l'art, sans être à proprement parler anti-mythologique, entame petit à petit les légendes. La peinture a tendance à se transformer en simple passe-temps. Le travail quasi mystique du peintre, jusque-là tourné vers la découverte et la description du réel, se résume à des portraits d'ermites et de Derviches.


Attribué à Mohammad, *femme au voile*, 1845

Cependant, entre 1200 et 1250 de l'hégire lunaire, les peintures des Qâdjârs connaissent également une époque de véritable succès. Les coups de pinceaux

La principale phase de la peinture dite Zand ou bien Qâdjâr, se développa aux environs de 1160 de l'hégire, avec le grand maître et artiste peintre, Sadegh, et se poursuivit moyennant quelques modifications, jusqu'au décès d'une autre grande figure appartenant à cette lignée: le peintre Abolhassan Ghafari Sani ol-Molk.

magiques, l'incroyable mélange et l'harmonie des couleurs, l'extraordinaire équilibre des lignes tracées, l'ingéniosité dans les détails, la beauté, l'utilisation savante du vert, du rouge, du marron, du noir et du doré, le tout rendant compte de la créativité d'une longue et belle civilisation qui malgré les conflits politiques et culturels, tente par tous les moyens de garder son rang dans les arts et de transmettre ses acquis aux générations futures. Consciemment ou inconsciemment celles-ci délaisseront ce magnifique héritage au profit d'un autre.

Pour en revenir à notre sujet initial, disons que l'image des rois Qâdjârs se nourrissait d'elle-même en se reflétant systématiquement dans l'art de la cour. Mais cet art illustre également une renaissance. Comparons deux toiles parmi d'autres pour rendre compte de ce phénomène: la première est de Mehr Ali, et la seconde de Kamal ol-Molk.

La toile de Mehr Ali, est un portrait en pied et de face du Roi Fath-Ali Chah, en habit officiel. Les vêtements du roi sont cousus dans une toile tissée de fil d'or et ornée de fleurs de cédrat. La jupe longue et la taille serrée constituent le costume officiel du monarque qui porte par ailleurs des chaussures à talons. La couronne impériale est posée sur son chef, sa main gauche sur sa hanche, et il tient dans sa main droite une longue canne, dotée à son extrémité d'une huppe, qui représente l'oiseau de Salomon. On peut voir sur les poignées et les avant-bras des bracelets ornés de pierres précieuses qu'on retrouve également sur la monture de sa longue épée et de son sabre. Il a des sourcils arqués, un nez aquilin, une petite bouche, une longue barbe noire et très soignée, sans oublier les ongles, décorés au Henneh, le tout symbolisant la virilité, la grandeur et la grâce, qui font la fierté du Roi Qâdjâr. Sur cette toile, le peintre ne cherche point à s'attarder sur les volumes. Seuls les joyaux sont valorisés grâce aux procédés du clair obscur. En réalité, si Mehr Ali recourt à la peinture à l'huile et à certaines astuces des naturalistes européens, autrement dit à la nouveauté, il reste toutefois fidèle à la technique des anciens dont les portraits étaient bidimensionnels.

Sur la toile intitulée "Galerie ou salle des glaces", à la réalisation de laquelle Kamalol Molk consacra cinq années entières, on peut voir Nassereddin Chah à l'intérieur de l'un de ses nouveaux palais. Le Roi, dans son apparat militaire est assis sur une chaise venue d'Europe, en plein milieu du salon, son épée sur les genoux et fixe les jardins du palais (Golestan). La lumière qui entre par les portes vitrées de la salle, illumine tous les objets qui entourent le roi. Ainsi le magnifique tapis, les lustres, les rideaux, les meubles, les miroiteries, les motifs en plâtre sur les murs et le plafond sont clairement visibles. Mais le roi lui-même se perd au sein de cette abondance d'objets et de décors. Il est vrai que dans cette peinture, la perspective n'est pas scrupuleusement respectée. Il n'en reste pas moins que l'artiste a fait preuve d'un talent certain pour rendre compte des détails de cette salle. La performance vaut toutes les photos en noir et blanc de l'époque.

Ces deux toiles marquent deux périodes distinctes, dans l'évolution de l'art qâdjâr.

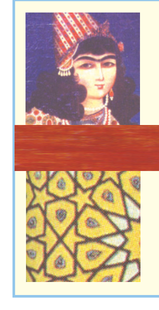
Les deux rois représentés sur ces tableaux sont tous deux célèbres pour leur incontestable goût artistique. L'un et l'autre ont choisi leurs peintres de cour en fonction d'objectifs précis, voire personnels. C'est pourquoi aujourd'hui, on reconnaît en Fath-Ali Chah le symbole de la grandeur des rois iraniens et en Nassereddin Chah, celui d'un monarque

Kamal ol-Molk, Takyeh Dowlat, 1880

oriental moderne.

Le langage officiel de l'art qâdjâr a certes beaucoup évolué en passant du second au quatrième roi de cette dynastie, et la traditionnelle représentation indigène a repris le dessus sur les modèles européens; de ces changements, les causes sont évidemment à chercher dans les nombreux livres d'histoire consacrés à la dynastie qâdjâre.

Traduit par
Helena ANGUIZI



Le purgatoire de la peinture iranienne



Yaghoub AJAND

Ce qui aujourd'hui est connu comme la peinture qâdjâre est, en réalité, un style et une tendance artistique qui s'est manifestée dès le commencement des Qâdjârs (Agha Mohammad Khan) et sous le règne des Zandiehs.

Historique

Nous ne disposons que de très peu d'écrits et de sources concernant l'art qâdjâr par rapport aux périodes précédentes et la majorité des études à ce sujet - et d'une manière générale sur l'art iranien - a été effectuée par des étrangers. Notre histoire de l'art a été écrite par des spécialistes occidentaux. Elle comprend la totalité de l'art de la région et de son peuple allant des différentes périodes jusqu'à la période safavide. Sur la période qâdjâre et celle du siècle dernier, nous n'avons que très peu de documents.

Toutefois, ce qu'on peut en dire est qu'il s'agit d'une ère de décadence des arts traditionnels iraniens. La complexité de la situation politique et sociale de la région se reflétant forcément sur la vie artistique de l'époque en rend l'étude et l'analyse difficiles.

Si, dans le passé, le lien entre l'art et la société passait par la cour, alors il est bien évident que durant les périodes de troubles, l'art était en relation directe avec les événements et dépendait de la puissance et de la faiblesse du pouvoir. Toutefois, avec l'arrivée au pouvoir des Qâdjârs, une ère nouvelle commence durant laquelle l'art se libère de ses contraintes et se forge des critères nouveaux.

Cette période, abstraction faite de la coïncidence avec l'arrivée des Qâdjârs, a des liens plus particuliers avec les événements de l'époque, liens qui, d'une certaine façon, auront une influence sur les Qâdjârs et les périodes suivantes.

Au début de la période constitutionnelle correspondant à la fin du pouvoir qâdjâr, on observe un courant artistique apparu à la fin des Safavides, développé sous les Zandiehs et qui prend, sous les Qâdjârs, une forme définie et définitive. " Ce qui aujourd'hui est connu comme la peinture qâdjâre est, en réalité, un style et une tendance artistique qui s'est manifestée dès le commencement des Qâdjârs (Agha Mohammad Khan) et sous le règne des Zandiehs "[1]. On peut même en détecter les origines dans les événements houleux de la fin de la période safavide.

"Après la défaite désastreuse et honteuse du roi Soltan Hossein Safavi devant les troupes de Mahmoud Afghan

et la chute de la capitale (1135 hégire lunaire), l'unité politique et administrative est détruite. Les pouvoirs locaux des différentes régions ainsi que les forces gouvernementales avoisinantes commencent à faire montre de leurs velléités de conquêtes "[2].

Des années de luttes intestines, de mort, de pillage et de meurtres continuent jusqu'à l'arrivée de Fath-Ali-Chah. La ville d'Isfahan et ses trésors sont pillés et cette période marque l'Ecole d'Isfahan.

Les événements qui suivent ont pour résultat de faire sombrer l'Iran dans un immense chaos où règne une anarchie totale: les luttes continuelles entre Nader et Chah Tahmasseb, la défaite humiliante de Tahmasseb devant les Ottomans, la politique brutale et sanguinaire de Nader envers les clans et tribus, entre autres les Qâdjârs, ses ambitions politiques, les disputes familiales pour s'approprier le trône et enfin, son meurtre ; la restauration de l'empire safavide par Karim Khan Zand avec la nomination de Chah Esmaïl III à l'âge de 9 ans, les guerres entre les troupes d'Isfahan et le clan des Qâdjârs suivies du ralliement de Chah Esmaïl III aux troupes qâdjâres, la défaite d'Isfahan par Mohammad Hassan Khan Qâdjâr, les luttes continuelles entre les gouverneurs d'Azarbaïjan et les clans qâdjârs jusqu'à l'établissement officiel du gouvernement Zand à Chiraz.

Les luttes armées des courtisans qui étaient les principaux responsables et mécènes de l'art et des artistes ont pour conséquence la suspension des activités de ces derniers.

" Dans la deuxième moitié du siècle, Karim Khan Zand , modèle de justice et de sagesse, s'efforce d'établir des conditions favorables pour le retour au calme et à la sérénité de son peuple ".[3]

Avec la mort de Karim Khan et la fin d'une décennie de sécurité et de calme, des bouleversements apparaissent dans l'administration zand. Il faut dire que le règne des successeurs de Karim Khan Zand est une des pires périodes d'anarchie et de crises internes en Iran. Leurs ambitions et concupiscences sont telles qu'un chaos indescriptible s'installe dans la province de Fars et d'Isfahan et que les princes de la dynastie zand se succèdent à Chiraz à intervalles de quelques mois pour finir assassinés.

" Entre les années 1135 et 1212, seules 10 années du règne de Karim Khan Zand se déroulent dans le calme et la sécurité. Par



Artiste inconnu, *Portrait de Mohammad Chah*, peinture à l'huile, musée de Géorgie

L'évolution de la peinture au cours de cette période est telle qu'on ne peut pas établir une frontière définie entre la peinture qâdjâre et la peinture zand et leur attribuer un style particulier.

suite de bagarres intestines, la plupart des villes sont saccagées. Les luttes des prétendants au trône mènent à la disparition des sciences, de l'art, du commerce et de l'agriculture".[4]

Cet état de choses continue jusqu'à la tempête de terreur engagée par Agha Mohammad Khan qui veut venger les clans qâdjârs " Bokharibach " et "Echâghibach " qui avaient été poursuivis au temps de Nader Chah et des successeurs de Karim Khan Zand.

Avec la prise de pouvoir de Agha Mohammad Khan Qâdjâr, les crises politiques internes et tribales pour s'emparer du trône prennent fin et le règne qâdjâr prend forme.



Artiste inconnu, *Le jeune homme au faucon*, peinture à l'huile

Le britannique, Edward Scott Waring, écrit dans son récit de voyage à Chiraz: " Le nom des Qâdjârs soulève la haine et la peur dans tout l'empire iranien " (Londres, 1807).

Chiraz, considérée comme le symbole de la Perse antique et siège du gouvernement des Zand, est l'objet de la haine et des attaques des Qâdjârs.

Peut-être est-ce la peur qui contribua à rétablir le calme et la paix dans le pays. La peinture du XIIème et du XIIIème siècles témoigne de ce règne de terreur.

L'évolution de la peinture au cours de cette période est telle qu'on ne peut pas établir une frontière définie entre la peinture qâdjâre et la peinture zand et leur attribuer un style particulier.

"Des peintres comme Agha Sadegh et Mohammad Bagher établissent peu à peu les bases d'une école connue sous le nom de Zandieh. Après le début du règne de Karim Khan et la création d'un pouvoir central dans le royaume, Chiraz devient un centre de renaissance et de développement des arts avec l'apparition de peintres tels que Mohammad Sadegh, Mirza Baba et Ali Achraf ".[5]

Karim Khan s'efforce, en prenant modèle sur l'architecture safavide, de donner à Chiraz la même splendeur qu'à Isfahan. Mais l'art zand, en essayant de combiner les cadres safavides avec les nouvelles tendances occidentales, n'obtient pas de résultats intéressants. "Toutefois, dans la peinture de la période de Fath-Ali Chah, on observe une inspiration artistique nouvelle "[6].

En réalité, des mesures avaient été prises dès la période zand pour créer un art représentant l'héritage prestigieux des périodes précédentes. A l'époque qâdjâre, une Ecole de peinture est créée. La peinture qâdjâre et zand atteint son apogée dans la première moitié du XIIIème siècle sous le règne de Fath-Ali Chah.

Fath-Ali Chah est poète et compose des poèmes sous le pseudonyme de "Agha Khan".

Edward Scott qui considérait le règne des Qâdjârs comme un régime de terreur à Chiraz, écrit à propos de Fath-Ali Chah: "Le roi d'Iran redonne une nouvelle vie à la littérature négligée par ses prédécesseurs. C'est un homme de lettres instruit et talentueux et un poète connu".[7]

Ce fut cette tendance littéraire et artistique qui ouvrit la voie à la peinture. A cette période plus qu'à aucune autre, la peinture devient florissante et il n'y a pas de doute que la source d'inspiration en est Fath-Ali Chah qui met en œuvre les mesures nécessaires pour redonner vie à cet art tombé en désuétude.

" Le roi qâdjâr fit venir dans la capitale les artistes les plus prestigieux et leur commanda de grandes toiles pour décorer les nouveaux palais qu'il avait construits":[8]

Toutefois, à l'époque, l'Iran n'avait pas suffisamment de peintres pour répondre à la demande de la cour. De plus, ceux-ci n'avaient pas les connaissances et expériences pour utiliser la peinture à l'huile, datant d'à peine 100 ans et utilisée très sporadiquement.

Dans les tableaux de cette époque, on peut se rendre compte qu'ils constituent essentiellement une représentation physique et reflètent le luxe et la grandeur du commanditaire et où le peintre avec un soin d'esthétisme et de touches de son pinceau, a créé une atmosphère légendaire avec des couleurs brillantes et tape-à-l'œil. Il ne se soucie absolument pas de restituer le caractère et la personnalité du personnage. C'est pourquoi, dans ces portraits, on voit des hommes avec une longue barbe noire, une silhouette élancée, la taille fine, un regard plein de dignité, une main posée sur la ceinture et l'autre sur l'épée tandis que les femmes, la tête penchée sur le côté, une expression douce sur le visage, fixent le spectateur.

Bien sûr, le fait que le peintre ne montre pas la personnalité du personnage n'indique pas une incapacité de celui-ci à le faire ou une quelconque interdiction mais que le portrait doit être le témoignage de la splendeur du "commanditaire " au travers des objets luxueux qui l'entourent et, en fait, prennent plus d'importance que la personne elle-même. C'est-à-dire que les bijoux, les vêtements somptueux, les armes, les tapisseries magnifiques doivent éveiller chez le spectateur un sentiment de luxe, de fierté et de splendeur.

Dans les portraits royaux ou de courtisans, peu de couleurs sont utilisées mais elles le sont de façon optimale. Le fond en est uni et, sur cette grande surface unicolore, les couleurs, même claires, apparaissent dans toute leur brillance et pureté.

D'une manière générale, les caractéristiques des portraits de cour de la période qâdjâre sont les suivantes:

1 - importance de la représentation physique et expressive du personnage à une fin décorative.

2 - traitement de sujets anciens dans une forme nouvelle et de sujets nouveaux.

3 - combinaison de styles européens et d'éléments traditionnels.

Le peintre portraitiste de la cour avait pour seul objectif le côté esthétique : c'était l'héritage des maîtres du passé. Le côté spirituel et la représentation du monde et de la nature ne l'intéressaient guère et il avait plutôt tendance à adapter les beautés de son temps avec son propre monde intérieur. Il recherchait en fait la beauté dans ses traditions.

Dans la tradition picturale iranienne, c'est une caractéristique essentielle qui empêche les artistes de rechercher la nature, la ressemblance et la représentation de la réalité, alors qu'elles constituent la base de l'art occidental. C'est pour cette raison que dans pratiquement tous les portraits de cette époque, on ne ressent pas de velléité de peindre la ressemblance. Les peintres utilisent un modèle idéal. Cet idéal est soumis à des critères que l'on retrouve également dans la poésie et particulièrement dans les sonnets.

Les métaphores du genre : taille de cyprès, lèvres de rubis, visage comme un rayon de soleil, cheveux en tresses, yeux de narcisse et grain de beauté indien étaient les expressions consacrées et les normes de représentation de la beauté que l'on retrouve dans les toiles.

Dans les portraits de courtisans, de hauts fonctionnaires et de danseuses, on ne distingue pas très bien la source et la

Dans les tableaux de cette époque, on peut se rendre compte qu'ils constituent essentiellement une représentation physique et reflètent le luxe et la grandeur du commanditaire

Dans la tradition picturale iranienne, c'est une caractéristique essentielle qui empêche les artistes de rechercher la nature, la ressemblance et la représentation de la réalité, alors qu'elles constituent la base de l'art occidental.

direction de la lumière. La surface du tableau est éclairée de toutes parts mais il n'y a pas de contrastes lumineux.

L'expansion des échanges culturels entre l'Iran et l'Occident qui avait déjà commencé dès la période safavide, a pour conséquence l'utilisation progressive de styles et médiums différents. L'apparition de la peinture sur toile et l'autonomie que prend cet art font qu'il se libère petit à petit des contraintes de l'illustration de livres et de textes.

Avec la continuation de cette tendance, un art indépendant et autonome apparaît dont les plus beaux exemples se trouvent à la cour. Le portrait de Fath-Ali Chah, réalisé avec une minutie particulière, rend bien l'impression de splendeur et de dignité royales. De la tête aux pieds, il est l'image même de la royauté avec tous ses attributs et titres pompeux courants à l'époque comme ceux de " centre de l'univers ", " roi des rois ", " Sa Majesté, ombre de Dieu sur terre" …

Avec l'autonomie de la peinture, celle-ci n'est plus limitée à la cour et s'étend au-dehors. Jusqu'alors, les peintres travaillaient sur commandes et le peuple ne connaissait pratiquement pas cette forme d'art ni aucune autre d'ailleurs.

On peut diviser la peinture qâdjâre en 2 périodes :

1- Le règne de Fath-Ali Chah jusqu'à celui de Nasser-ed-Din Chah où prédominent les éléments iraniens.

2- La période de Nasser-ed-Din Chah et après, qui est plus influencée par l'art européen. Les sujets, les techniques nouvelles comme la gravure sur pierre et le développement du niveau culturel de la population contribuent à en faire un art populaire dont une des manifestations en est la peinture des "ghahvehkhanés". En même temps se développe un art



Mahmoud khân Malek ol-Shoarâ, (Sabâ), avenue Bâb Homâyoun, 1871, musée Golestân



Mahmoud khân Malek ol-Shoarâ (Sabâ), *Transcription*, peinture à l'huile, 1890

réaliste dans lequel les événements politiques et historiques ainsi que des récits de voyage sont superbement représentés à l'aquarelle. La peinture et l'illustration de cette époque se sont développées principalement dans 3 secteurs :

1- Tableaux et toiles comportant portraits, paysages et natures mortes peintes à l'huile ou à l'eau destinés pour la plupart à la cour.

2- Gravures sur pierre.

3- Tableaux populaires: peinture de ghahvehkhanés.

L'architecture évolue également. Après des siècles d'architecture traditionnelle basée essentiellement sur des critères géographiques, climatiques et culturels, sous les Afchars et les Zands, les éléments décoratifs comme les décorations murales, la céramique et les moulures commencent à disparaître. La qualité des couleurs, la luxuriance et l'éclat des céramiques s'atténuent.

On peut citer de cette époque l'Ecole Agha Bozorg à Kachan, les résidences privées d'Isfahan, Kachan, Naïn et Yazd.

Le palais du Golestan et l'Ecole Sepahsalar datent également de l'époque qâdjâre. D'autres bâtiments importants comme le palais qâdjâr, le palais turquoise, le musée, la mosquée Soltani, l'Ecole Dar-ol-Fonoun, le palais de Dochan Tapeh, le grand bazar et le Tekieh-Dowlat sont construits pendant cette période.

Après l'effondrement des Qâdjârs et l'arrivée de la dynastie Pahlavi, Reza Chah qui est grand amateur de l'Europe, lance une vaste opération d'architecture et d'urbanisme sur le modèle occidental. Téhéran, siège du gouvernement, commence à prendre des allures de ville européenne. De nombreux bâtiments: hôpitaux, banques, ministères, palais, administrations et résidences privées sont construits.

Traduit par
Homa FARIVAR

---

1. ROBINSON et…, *Regard sur la miniature persane du douzième et treizième siècle*, Téhéran, Edition (?), 1973, Tome I, P. 107
2. SHAMIM Ali-Asghar, *L'Iran sous la dynastie qâdjâre*, Téhéran, Edition Modaber, 1997, p. 26
3. POP Arthur, *Sur la miniature persane*, traduit en persan par Nayer HOSSEINI, P.62
4. AGHDASHLOU Aïdin, *De plaisirs et de joies*, Téhéran, Farhang Moaser, P.51
5. *Ibid*, P. 52
6. PAKBAZ Rouïn, *La Peinture iranienne, depuis l'antiquité à nos jours*, Téhéran, Edition Narestan, P. 148
7. ROBINSON et…, *Regard sur la miniature persane du douzième et treizième siècle*, Téhéran, Edition (?), 1973, Tome I, P. 9
8. PAKBAZ Rouïn, *La Peinture iranienne, depuis l'antiquité à nos jours*, Téhéran, Edition Narestan, P. 150

Sani ol-Molk le portraitiste

Samila Amir Ebrahimi



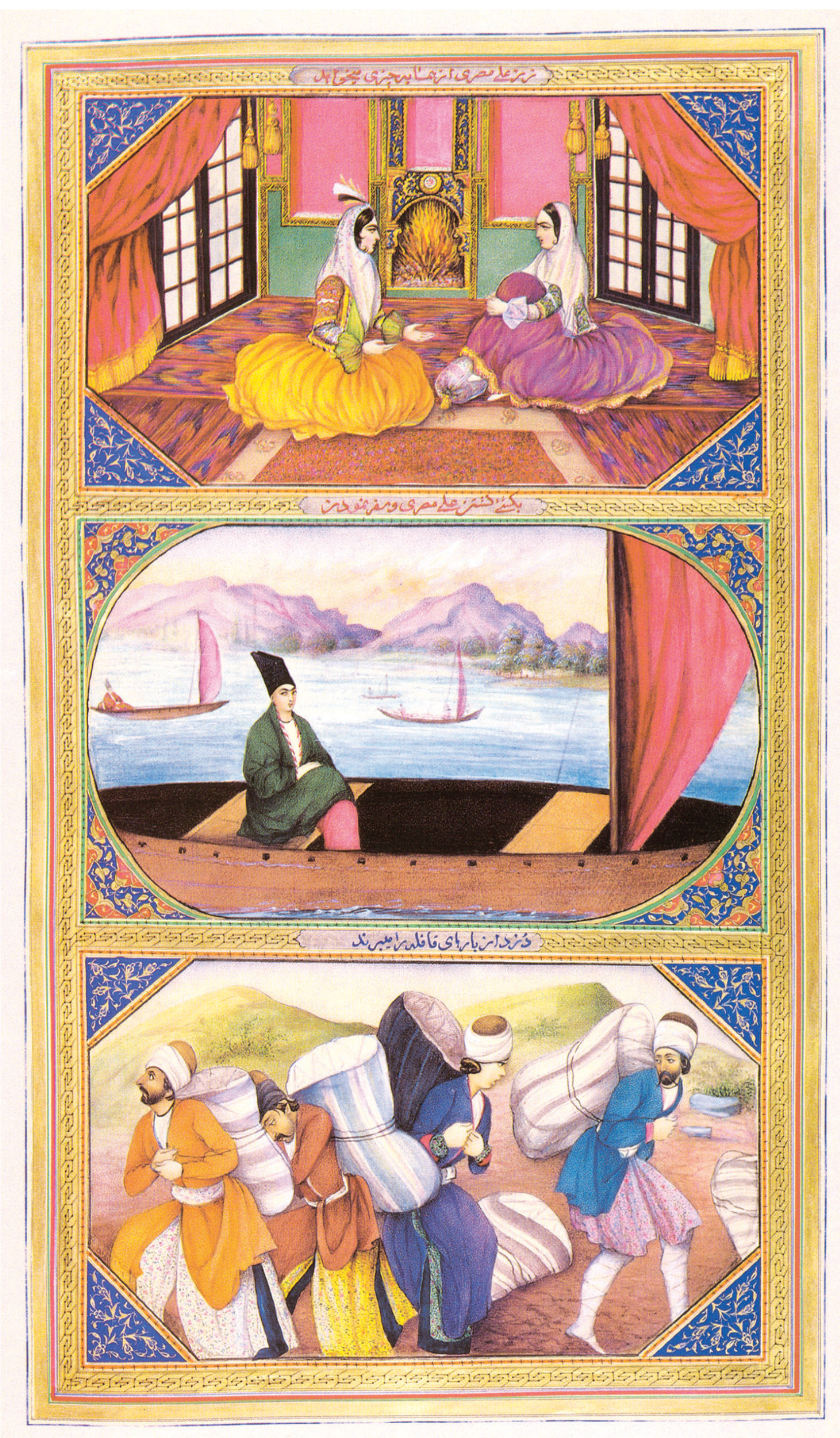
Sani ol-Molk, autoportrait

Mirzâ Abol Hassan Khân Ghafâri-Kâshâni (1229-1283 de l'Hégire) fut l'une des figures de proue de la peinture iranienne à l'époque de la dynastie des Qâdjârs. Tout comme son frère Abou Torâb et son neveu Mohammad Ghafâri (Kamâl al-Molk), il fut l'un des membres le plus célèbre de la famille d'artistes des Ghafari.

Abol Hassan Khân Ghafâri est mort assez jeune à l'âge de 53 ans. Son portrait quadragénaire, dessiné par son fils Yahyâ Ghafâri, est sans doute la copie d'une photo de l'artiste. Dans ce portrait, Mirzâ Abol Hassan Khân porte une longue toque noire et une petite barbe. Son visage et surtout son regard calmes et un peu déprimés le présentent comme un rêveur perdu dans son imagination. Cependant, Abol Hassan Khân fut un artiste très productif. Parmi ses œuvres les plus importantes, il y a ses portraits et les illustrations des Mille et Une Nuits qui font de lui un artiste remarquable et énigmatique de son époque. Mirzâ Abol Hassan Khân Ghafâri alias Sani ol-Molk, reste encore une référence dans les techniques du portrait, de l'illustration et des desseins graphiques.

Il n'avait que quinze ans, lorsqu'il devint élève de Mehr Ali Esfahânim, directeur de l'atelier royal de la cour de Fath-Ali Chah, pour apprendre l'art de la peinture. En 1285, il fut autorisé à faire un portrait de Mohammad Chah, et devint à son tour directeur de l'atelier royal. A 34 ans, vers la fin du règne de Mohammad Chah, il se rendit en Italie pour étudier de près les œuvres des grands artistes de la Renaissance. Il passa son temps à étudier à l'école des beaux arts à Rome, à Venise et à Florence et fit plusieurs copies des tableaux de Raphaël (1483-1520) grand peintre italien. Il était encore en Europe, lorsque le roi Mohammad Chah décéda, et que le prince héritier Nassereddin Mirzâ vint de Tabriz à Téhéran pour accéder au trône. Trois ans plus tard, le jeune roi désigna officiellement Abol Hassan Khân au poste de directeur de l'atelier royal.

Les Mille et Une Nuits



Sani ol-Molk, *Scènes des Mille et une Nuits*

A l'époque où le jeune roi vivait encore à Tabriz, siège traditionnel des dauphins de la dynastie qâdjâre, il lut *Les Mille et Une Nuits* traduit de l'arabe en persan par Mollah Abdel Latif al-Tassoudji. Le prince héritier souhaita alors avoir une copie illustrée de cet ouvrage. Une fois accédé au trône à Téhéran, après le décès de son père, Nassereddin Chah donna l'ordre à l'atelier royal de préparer une nouvelle édition de cette même traduction des *Mille et Une Nuits*. Pendant sept ans, de 1264 à 1271 de l'Hégire, 43 artistes ont travaillé à l'atelier royal pour calligraphier, enluminer et illustrer cet ouvrage. Le projet avait été confié à Doust-Ali Khân Moïr ol-Mamâlek. Ce dernier signa un contrat de trois ans avec Sani ol-Molk pour l'enluminure et l'illustration des *Mille et Une Nuits*, pour un montant de 6585 tomans. Après avoir obtenu ce contrat, Sani ol-Molk engagea 34 peintres et 7 enlumineurs et relieurs pour réaliser le " vœu royal ". Finalement, il élabora *Les Mille et Une Nuits* en six volumes de 2280 pages. Sur chaque page du Livre, les artistes illustrateurs ont dessiné de 3 à 6 *scènes*, le livre contient au total 3600 illustrations. Mme Maryam Ekhtiyâr a découvert des documents qui prouvent que les illustrations des *Mille et Une Nuits* ont été effectuées avec une méthode traditionnelle. Le maître, à savoir Sani ol-Molk lui-même, s'occupait du visage des personnages - car pendant cette même période, il était en train de peindre les fresques du palais Nézâmieh - tandis que ses élèves dessinaient les vêtements des mêmes personnages ou les autres éléments décoratifs des tableaux.

L'originalité et la nouveauté des illustrations des *Mille et Une Nuits* résident, en grande partie, dans le fait que contrairement aux habitudes des

Dans les portraits de Sani ol-Molk, la psychologie des personnages rappelle celle des portraits de Francisco Goya. Comme dans les portraits que Goya avait faits des membres de la famille royale d'Espagne, Sani ol-Molk aussi a élaboré dans ses portraits une étude psychologique des personnalités de la cour des Qadjârs.

illustrateurs iraniens et étrangers de l'époque, Sani ol-Molk et son équipe n'ont pas représenté, dans leurs tableaux, le monde arabe du Moyen Age et de l'époque de Haroun al-Rachid, mais le monde iranien du XIXe siècle. Yahya Zokâ estime à juste titre que les illustrations des *Mille et Une Nuits* constituent de précieux documents historiques, sociologiques et anthropologiques qui révèlent le mode de vie et les us et coutumes des Iraniens pendant la seconde moitié du XIXe siècle.

Cet ouvrage contient alors l'ensemble le plus complet d'illustrations pour une œuvre littéraire en Iran, représentant les diverses scènes de la vie quotidienne: bain, cuisine, salle à manger, ... ainsi que des scènes d'amitié, d'amour, de guerre et de paix, d'animosité, de complot, de meurtre, etc. Dans ces tableaux, les personnages apparaissent, comme au théâtre, chacun à son tour, et on les voit en mouvement, faisant les gestes les plus naturels, comme dans les séquences successives d'un film.

Les éléments spécifiques de la peinture iranienne contribuent grandement à l'apparition d'un "style" bien distinct des éléments particuliers de la peinture occidentale. Dans les illustrations des *Mille et Une Nuits*, les détails et les ornements minutieusement travaillés des vêtements, des tissus ou des tapis enrichissent et accentuent cette couleur locale. La coloration semble plus lourde et plus dense par rapport aux peintures plus anciennes. Par conséquent, la variété des couleurs utilisées dans ces tableaux est relativement plus limitée, quoique les œuvres n'aient rien perdu de leur harmonie éblouissante qui caractérise le climat général de la peinture iranienne.

Dans des scènes de pure imagination et des fables, l'influence des écoles européennes est évidente. La combinaison des techniques iraniennes et européennes s'effectue essentiellement dans la perspective. Dans la plupart des cas, il s'agit de l'apparition d'une "dérive" car, dans les traditions de la peinture académique de l'Europe, la perspective est l'art de représenter les objets sur une surface plane, de telle sorte que leur représentation coïncide avec la perception visuelle qu'on peut en avoir, compte tenu de leur position dans l'espace, par rapport à l'œil de l'observateur. Or, les traditions de la peinture iranienne ne connaissent pas cette notion de perspective, les scènes étant peintes essentiellement "*en plan*". Dans la combinaison que Sani ol-Molk faisait des dessins en perspective et des dessins en plan, il y a donc des "erreurs de perspective", le point de fuite étant souvent mal placé. A ce propos, Yahya Zokâ écrit : "Pour Sani ol-Molk, le visage et la psychologie des figures humaines primaient sur la représentation de l'espace. Il négligeait parfois la perspective et ne se souciait guère des erreurs que ses élèves commettaient si souvent."

L'art du portrait

Les portraits que Sani ol-Molk a fait de l'aristocratie qâdjâre constituent une grande partie de ses œuvres picturales. Le portrait de groupe que Sani ol-Molk fit des aristocrates qâdjârs en 1853 (1270 de l'Hégire) se compose de sept scènes et 84 visages, notamment celui de Nassereddin Chah, à 25 ans, en tenue royale avec ses joyaux, monté sur Takht-e Tavous (*Le Trône du Paon*, trône des empereurs persans depuis Nâder Chah). Selon les experts, certains de ces portraits ont été peints d'abord à l'aquarelle à partir de modèles vivants, mais étant donné l'apparition de la photographie, il paraît que la plupart des portraits auraient été peints d'après photo.




Sani ol-Molk, *Prince Abdol Samad Mirzâ*, 1859

Maryam Ekhtiyar écrit : "L'apparition de l'art photographique et la connaissance des diverses écoles européennes de peinture ont ouvert de nouveaux horizons devant les artistes iraniens qui s'intéressent de plus en plus à l'étude psychologique des personnages dans leurs portraits. Dans une recherche effectuée en 1983, Chahriyar Adl et Yahya Zokâ ont prouvé que la plupart des portraits peints vers la fin du XIXe siècle, avaient été dessinés d'après photo."

Dans les portraits de Sani ol-Molk, la psychologie des personnages rappelle celle des portraits de Francisco Goya. Comme dans les portraits que Goya avait faits des membres de la famille royale d'Espagne, Sani ol-Molk aussi a élaboré dans ses portraits une étude psychologique des personnalités de la cour des Qadjârs, portraits caractérisés surtout par une ironie noire qui se raille de la fausse gloire de l'aristocratie. Dans les portraits de groupe de Sani ol-Molk, "le Prince charmant" est un exemple flagrant de cette profonde étude psychologique. Le jeune prince au visage fin et efféminé est entouré des courtisans. Ces derniers ont des visages maladifs et contrairement au "Prince charmant" qui regarde ailleurs, ils regardent "l'œil" de l'observateur. Il n'existe aucun rapport structurel entre eux. Dans un portrait de groupe qui représente le prince Abdol Samad Mirzâ et ses valets, ces derniers ressemblent plutôt aux chasseurs qui entourent un gibier. Le prince lui-même est présenté comme un névrosé narcissique qui se contemple et qui s'admire. La psychologie des personnages révèle bien les réalités latentes de la société patriarcale à l'époque des Qâdjârs. La beauté physique des jeunes princes, qui ont à peine 14 ans évoque l'esthétique inconsciente de cette période. Quant à la représentation de la beauté féminine dans la peinture iranienne, il faudra attendre les tableaux de Mohammad Ghafâri (Kamal ol-Molk), neveu de Sani ol-Molk.

Traduit par
Babak ERSHADI

Les grands illustrateurs iraniens

Samira FAKHARIAN

Man-é Honar, le 14 juin 2006

Les illustrations de livres pour enfants se mêlent à celles des livres ou revues destinés aux adultes. Certains lecteurs lisent de façon réfléchie, tandis que d'autres laissent libre cours à leurs émotions et se mettent à rire ou à pleurer. Ces gens qui murmurent et qui crient donnent vie aux images et permettent à celles-ci d'être le reflet d'un certain sens de l'existence, celui qu'ils se donnent à eux-mêmes.

Consacrée aux illustrations et caricatures, l'exposition présente les œuvres de nombreux artistes (dont certaines ont plus de 40 ans) avec un regard nouveau. Ces illustrations sont aussi le reflet intéressant des différents changements ayant affectés notre société. De 1346 (1965) jusqu'à 1385 (2006), l'illustration iranienne a connu des périodes d'épanouissement et de crise.

Au cours de cette exposition, une centaine d'oeuvres d'artistes éminents est présentée au public telles que

celles de Morteza Momayyez et d'Ardeshir Mohassess, sans oublier celles de certains jeunes créateurs. Hosseini, l'un des responsables du "Mane[1] des arts modernes" déclare: " Dans le sillage des expositions d'arts appliqués qui ont eu lieu ici, on a monté cette fois une exposition présentant des illustrations, et ce pour une durée d'un mois. En plus d'illustrateurs et de caricaturistes expérimentés, on a également invité quelques jeunes créateurs. Ces derniers nous ont chacun envoyé cent œuvres, dont une dizaine ont été choisies afin d'être les présentée au public."

Tous les participants de l'exposition, surtout ceux qui ont le plus d'expérience dans ce domaine, ont déjà remporté plusieurs prix nationaux et internationaux et ont déjà réalisé des expositions de façon individuelle.

Le premier étage est essentiellement consacré aux œuvres des caricaturistes de la nouvelle génération tels que Ali Chitsaz et Golbanou Moghadas. Au deuxième étage, on peut d'abord admirer les œuvres de Touka Neyestani récemment réalisées (en 2005 et 2006). Neyestani a commencé sa collaboration avec la presse, comme caricaturiste, en 1980, avec "Ketab-e- jomeh", hebdomadaire dirigé par Ahmad Shamlou. On y trouve également des œuvres de Mohammad Ali Bani-Asadi qui, lui aussi, a collaboré avec la presse à partir 1980 et a déjà illustré plusieurs livres destinés aux enfants et aux adolescents.

Les illustrations de Kambiz Derambakhsh destinées aux livres d'enfants ainsi que des calendriers sont également exposés. Durant sa carrière, ce dernier a collaboré près de 47 ans avec la presse nationale et internationale.

Une autre partie du salon est consacrée à d'autres caricaturistes, où les œuvres d'Ardeshir Mohassess y tiennent une place importante. Caricaturiste renommé ayant une très longue carrière d'illustrateur, sa production a lentement décliné à pour cause de maladie. Les œuvres de Mohassess réalisées lors des premiers jours de sa collaboration avec la publication intitulée " Livre hebdomadaire " dans les années 70, ainsi que celles publiées dans le magazine de *Jahan-é no*, font partie de la collection du docteur Javad Mojabi.

Exception faite des illustrations de Mohassess et de Momayyez, toutes les oeuvres exposées sont nouvelles. Les illustrations de Momayyez et celles de Mohassess datent aussi de la même période, époque où ce dernier travaillait pour le "Livre hebdomadaire" et à l'Institut pour le développement intellectuel des enfants et des adolescents. Le défunt Morteza Momayyez, considéré comme le père de l'art graphique iranien, a fait entrer la caricature dans le domaine des arts plastiques. Il fut parmi les premiers à avoir formulé le souhait de monter des expositions d'œuvres graphiques, à la fin des années 60, pour donner à l'art de la caricature le même statut que pour les autres arts plastiques. Il a traité, pour la première fois, la caricature comme un art académique.

Certains livres illustrés par Davoud Shahidi sont présentés au public dans une vitrine, à coté d'autres de ses œuvres. Shahidi a commencé son activité artistique de caricaturiste en 1965, et il y a pour la première fois évoqué l'humour noir.

Les œuvres de Marjan Vafaian, jeune illustratrice, semblent plus variées; elle a également utilisé la technique de collage

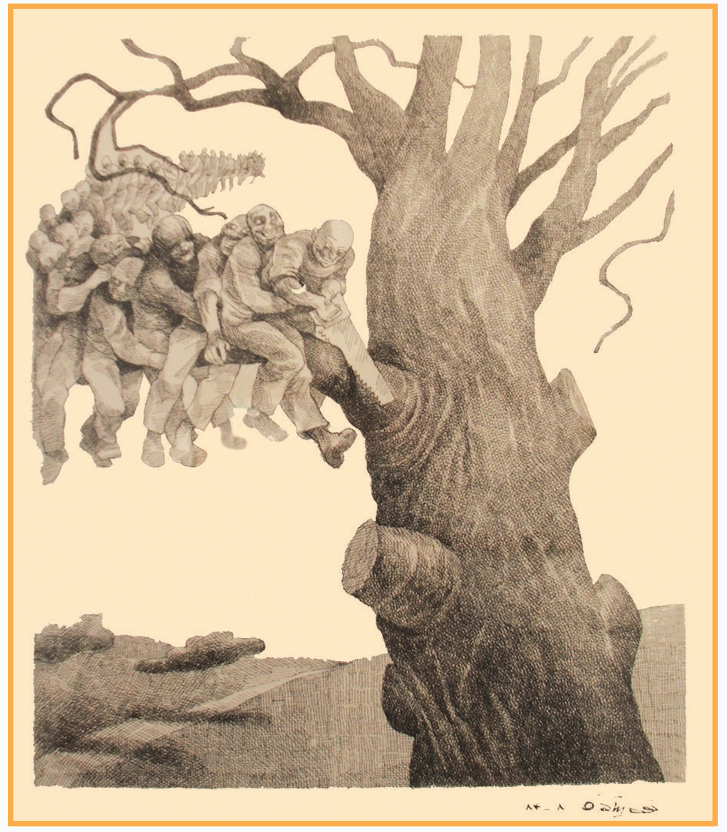
Exception faite des illustrations de Mohassess et de Momayyez, toutes les oeuvres exposées sont nouvelles.

1- Un mot persan, à peu près équivalent de l'abri.





“Consacrée aux illustrations et caricatures, l'exposition présente les œuvres de nombreux artistes (dont certaines ont plus de 40 ans) avec un regard nouveau. Ces illustrations sont aussi le reflet intéressant des différents changements ayant affectés notre société.”



dans certaines de ses œuvres.

Malheureusement, l'exposition ne semble pas être très fréquentée; le salon est resté presque entièrement vide, et pendant une heure et demie, seuls deux visiteurs se sont contentés de jeter un rapide coup d'œil sur les œuvres.



Naissance

Esfandiar ESFANDI

à Gabriel

Ouverture

Aux innombrables "Qui suis-je", "Que fais-je", "Où vais-je", nos religions ont pris soin d'apporter, à l'attention des collectivités humaines, leurs lots respectifs de réponses. Créatures nous sommes, vouées à l'effort terrestre, pour le salut de notre âme. Différemment conçues, inégalement perçues, les réponses théophaniques divinement univoques, apportées aux quis, cur, ubi et autres quod et quomodo, continuent d'informer le quotidien de milliards d'individus autour et en vertu de la promesse de vie éternelle. En la matière, un vent majeur a pour charge de balayer les équivoques et les contradictions, intrinsèques ou extrinsèques, intra ou interconfessionnelles. De notre destin, le sort est en partie scellé. Le reste est paraît-il affaire de choix ; flammes infernales, flore paradisiaque, purgatoire éthéré. Autrement dit, trois destinations qui impliquent autant d'axes d'existence. Le monde, et l'aptitude à agir sur le monde furent jadis donnés en partage à l'homme à seule fin de combler comme il se doit les trois compartiments de l'éternité. Par l'intercession des messagers supérieurs, le soin fut laissé à ce dernier d'orienter son action, en vue de satisfaire les impénétrables visées du souverain bien. L'homme est une esquisse et le monde (lieu de transit) un tremplin sans rebonds vers

l'infini. Un certain agnosticisme (évidemment malvenu) considère cependant que les trois concepts susdits, relatifs à celui absolu d'éternité, différemment formulé s, trouvent ici même leur ultime terrain d'application. Géhenne, éden et purgatoire, régions radicalement délimitées de la géographie céleste, constitueraient en vérité les trois indissociables modalités d'être des "empiriens" (sic). A l'ontologie limpide des craignants-Dieu, ces derniers opposent leur philosophie de finitude sans lendemain qui voit en l'homme, l'éphémère produit de l'interaction du bonheur, de la souffrance, et de l'hébétude. Essentiellement mais contradictoirement prospective et cyclique, la première de ces conceptions célèbre le devenir au-delà de l'"étant" ; la seconde laisse à priori à l'homme mort le seul et unique bénéfice de la putréfaction.

Le sens de la vie

Je suis venu ; je t'ai vu. Ta maman était belle comme une mère. Paternel, ton père était puissant. Je venais à peine de me pencher sur ton berceau, pour moi consubstantiel à ton être. J'ai beaucoup tremblé, quand ton père est venu te poser dans mes bras. J'ai réalisé alors que tu existais aussi hors de ton lit. Tu n'as pas tourné ton minuscule regard vers moi, mais vers le reste du monde (nous étions debout au centre d'une cuisine en forme d'Eden). Ta tête était pleine d'une lumière suffisamment éblouissante pour masquer l'agaçant va-et-vient des anges au-dessus de ton corps menu. Nous étions, avec tes parents, des ombres fugaces au milieu de ton bain mental de clarté. Pour nous qui n'avions d'yeux pour rien en dehors de ton indicible souffle, en dehors des imperceptibles sursauts de tes petites articulations, tu étais parfaitement là. Dans le sourire de tes parents j'ai pu mesurer le degré de ton existence et le sens de la leur, forts qu'ils étaient de ta fragile et incommensurable présence qui remplissait l'espace de la cuisine en forme d'Eden. Et moi l'étranger, moi l'éternel familier, j'étais fier comme un géant aux bras lourds. Il aurait suffit d'un souffle pour me briser quand tu as tourné ta frimousse vers mon énorme tête de lourdaud. Heureusement je t'aimais déjà assez pour ne pas jalouser la subtilité, la finesse, la perfection de ton demi sommeil. Je suis ensuite allé vers ton père dont les bras adoptèrent comme par miracle une forme idéalement ovale pour te recevoir. Elle a du te sembler soudain bien confortable, cette étreinte provisoire, en comparaison à celle, tendrement maladroite de ton parrain. Il t'a porté jusqu'à ton lit qui m'a soudain semblé encore plus petit que toi. Trône horizontal, il avait les allures d'un modèle réduit de navire, en partie voilé par une toile protectrice, mi matérielle mi affective. De nouveau dans ton élément, tu as soupiré, et Morphée, tout en caressant le duvet de ton crâne, nous a repoussé, tes parents et moi, hors de la pièce enchantée. Tu étais sorti de notre champ de vision. Assis dans la cuisine en forme d'Eden, nous formulions de jolies phrases à ton sujet. J'ai réalisé alors à quel point ton arrivée avait bouleversé les impératifs de vie de tes procréateurs. Aux nécessités existentielles qui avaient jusqu'alors régi le quotidien respectif de tes parents, venait s'ajouter la nécessité supérieure de ta présence. Une nouvelle configuration était née, chargée de sens, du seul sens qui vaille. La vie.

Je te souhaite, Gabriel, une existence pleine de sens, pleine de vie.

"La caricature est la poésie du dessin"

ENTRETIEN AVEC KAMBIZ DERAMBAKHSH

Kambíz

Entretien réalisé par Massoud GHARDASHPOUR

Né en 1942 à Chiraz, Kambiz Derambakhsh commence très tôt à dessiner et, à 15 ans, travaille déjà pour plusieurs journaux tout en continuant des études à l'Ecole des Beaux-Arts de Téhéran.
A 18 ans, il part pour l'Allemagne où il fait la connaissance de caricaturistes célèbres et publie, entre autres, des dessins dans des magazines comme Quick. Après un séjour de 2 ans, il rentre à Téhéran où il collabore à différentes publications: Tofigh, Keyhan*,* Ettela'at*,* Caricature*,* Zan-e-Rouz *et* Ferdowsi*. C'est avec le journal* Ayandegan *qu'il atteint l'apogée de son art avec sa série de caricatures intitulée "Les Miniatures Noires". Nous avons eu un entretien avec lui.*

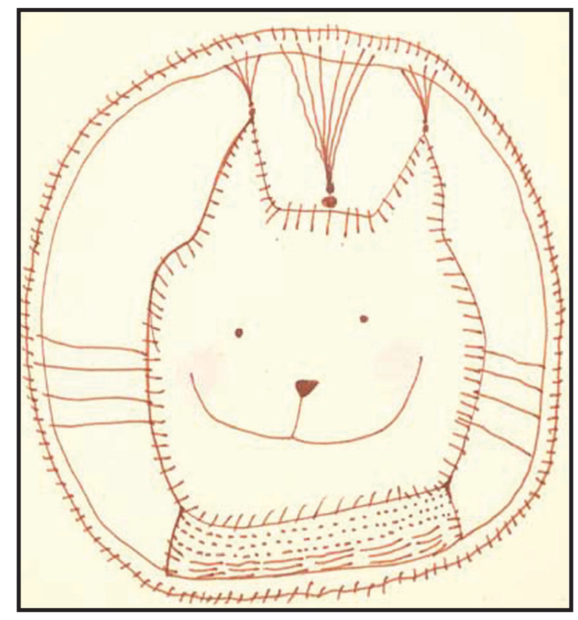


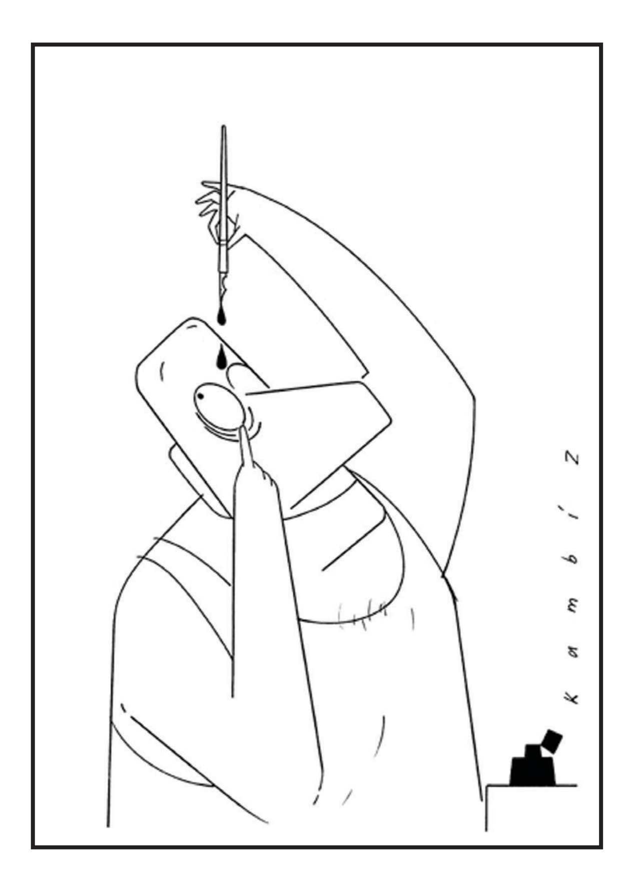
Massoud GHARDASHPOUR : Puis-je, M. Derambakhsh, vous demander, en guise d'introduction, de nous parler de vos débuts dans le métier ?

Kambiz DERAMBAKHSH : J'ai commencé à travailler à 15 ans dans la presse ; tout d'abord, dans le mensuel où mon père était éditeur en chef et dans lequel quelques-uns de mes dessins parurent et puis dans le magazine *Sefid-o-Siah*.

Lorsque j'ai commencé à *Sefid-o-Siah* j'allais encore à l'école et j'étais en classe de 7ème. J'étais bien payé : 150 tomans par mois, ce qui, à l'époque, représentait un bon salaire. Au départ, je travaillais pour l'argent. J'ai travaillé de plus en plus, gagnais de plus en plus et avais de plus en plus de succès auprès de la presse. J'en étais fier et ma famille s'en vanter partout. Cela, évidemment, m'encourageait et je prenais mon travail très au sérieux. Le travail qui, au début, avait pour principale motivation l'argent finit par devenir une véritable passion. Parallèlement au travail, je continuai des études à l'Ecole des Beaux-Arts pendant 3 ans et j'ai appris les rudiments de la peinture, de la perspective et de l'anatomie.

A 18 ans, je partis pour l'Allemagne où je travaillai pour la presse allemande. Cela ne dura pas très longtemps car, après 2 ans, je dus rentrer en Iran pour faire mon service militaire. Immédiatement après, je commençai à travailler pour la revue *Tofigh*, seule revue de caricature existant à l'époque. C'est à *Tofigh* que je devins véritablement caricaturiste professionnel. Je dessinai des caricatures humoristiques, politiques et des caricatures sans légende. Je travaillais également dans la publicité et l'illustration de livres. Mon séjour en Allemagne m'avait permis d'atteindre un niveau international dans la caricature et les arts annexes.





A *Tofigh*, il avait été stipulé dans mon contrat d'embauche que je n'avais pas le droit de travailler pour une autre publication. Ceci évidemment me dérangeait car cela mettait un frein à ma créativité et ma capacité de production qui était débordante. Cela limitait d'autre part mes gains qui ne suffisaient plus à subvenir aux besoins de ma famille. Je fus donc obligé, malgré tout le respect que je devais à *Tofigh* et à mes collègues, de donner ma démission. La conséquence immédiate fut une hausse considérable de mes revenus car je me mis à travailler pour toutes sortes de journaux, entre autres *Keyhan*. Le dernier avec lequel je collaborai jusqu'à la veille de la Révolution fut *Ayandegan*, dans lequel furent publiés mes plus beaux dessins.

M.GH. : Quelle est votre définition de la caricature en tant qu'art ?

K.D. : A mon avis, la caricature est l'expression d'une pensée représentée de façon humoristique et affective sous forme d'image, une image transmettant un message. La caricature est la poésie du dessin. Peut-être peut-on la considérer comme une peinture

d'exagération. Le champ de la caricature est beaucoup plus vaste que ce qu'on peut imaginer. Les livres illustrés, les dessins animés, les bandes dessinées peuvent être considérés également comme de la caricature. Il me semble que la caricature est une sorte de cinéma, un cinéma dans un seul cadre. Tout ce que nous voyons dans un film, nous pouvons le voir dans une caricature. Chaque caricature est une histoire courte que l'artiste raconte avec un budget minimum et dans un temps minimum. Le caricaturiste est cinéaste, producteur, scénariste et metteur en scène de films courts.

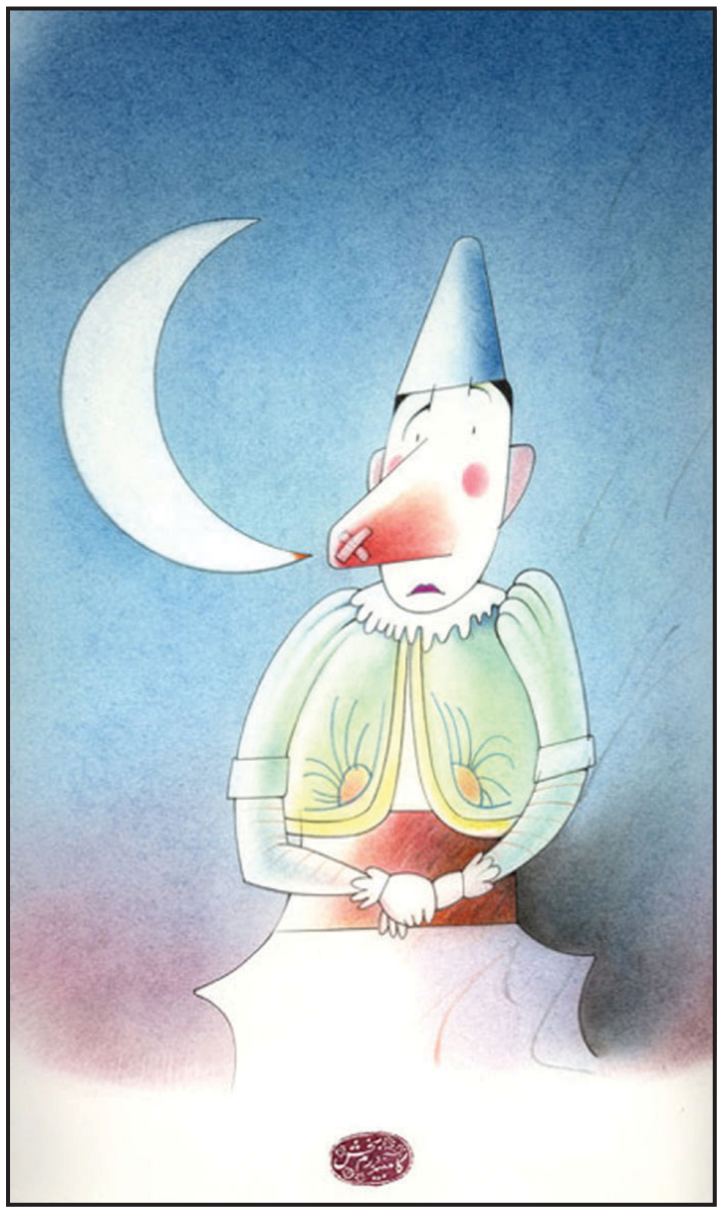
La caricature peut avoir plusieurs niveaux. Il y a une sorte de caricature qui n'est plus seulement moqueuse et bouffonne mais s'élève à un niveau de beauté poétique et humoristique très plaisant. Je dis toujours que j'ai été inspiré par Charlie Chaplin. 80 ans après ses films, je suis toujours séduit. Tout en vous faisant rire, il vous fait réfléchir et pleurer. Tous le connaissent comme comédien, mais la comédie ne veut pas toujours dire le rire. Le rire peut être parfois amer. La caricature et tout particulièrement la caricature de qualité n'est pas une plaisanterie. La plaisanterie chatouille les sens mais la bonne caricature s'adresse au cerveau et incite à la réflexion.

M.GH. : Comment voyez-vous la caricature actuelle iranienne par rapport aux autres pays?

K.D. : Après la Révolution, nous avons vu l'émergence de nombreux caricaturistes. 2 revues ont plus particulièrement contribué à l'apparition de cette nouvelle vague. L'une, le *Keyhan de la Caricature*, revue spécialisée dans la caricature, contenait des articles intéressants. Elle publia une série de caricatures ayant gagné des prix dans des compétitions internationales. Les jeunes iraniens, dans le but de devenir célèbres, gagner des prix et pouvoir partir à l'étranger, se sont lancés dans cette voie et ont travaillé dur.

Il y eut aussi 2 autres revues : *Humour et Caricature* et *Gol Agha* qui, pendant toute la période de la guerre et de vide artistique, contribuèrent à maintenir en vie la caricature. Toutefois, le mérite principal en revient à *Keyhan de la Caricature* qui permit aux caricaturistes iraniens de participer à des expositions à l'étranger.

Il y a actuellement près de mille caricaturistes en Iran. Ce que je peux dire, c'est qu'une dizaine fait du bon travail à un niveau international. Toutefois, je pense que nous n'avons pas encore de caricaturiste professionnel de haut niveau. Pour cela, il faut du temps. La majorité de nos caricaturistes travaillent sur la technique et l'exécution, alors que manquent



l'humour, la finesse et l'espièglerie qui devraient y être.

Mais, en gros, je pense que la caricature iranienne d'aujourd'hui a sa place dans le monde. Après le cinéma, il rapporte des prix à l'Iran, ce qui est un honneur pour la République Islamique.

M.GH. : Pouvez-vous parler du style de vos caricatures ?

K.D. : Dans chaque art, l'artiste a son propre style par lequel on le reconnaît. Un bon caricaturiste ne peut pas ne pas avoir de style. Toutefois, le style n'est pas une chose préfabriquée mais plutôt quelque chose qui prend forme au fur et à mesure par un travail acharné. Puis arrive un temps où le style du caricaturiste devient sa marque, sa signature. L'artiste doit s'efforcer à ce que son travail ne devienne pas la copie des œuvres des autres. Cette imitation peut être bénéfique en début de carrière mais l'artiste doit trouver en définitive sa propre voie. Si je veux donner une définition de mon style, la seule chose que je puisse dire, c'est que c'est un style que j'ai développé par moi-même. En fait, le "bonhomme" de ma caricature représente un être que j'ai créé. C'est l'homme universel. Plus précisément c'est un être humain en puissance sans nationalité ni appartenance. Bien qu'il n'ait pas d'yeux, de sourcils ni de bouche, s'il est triste, nous voyons dans ses expressions et ses mouvements qu'il est triste et déprimé. Pour cela, il n'a pas besoin d'habits spécifiques ou d'appartenance à un pays.

Certains me conseillent de dessiner un personnage typiquement iranien avec un vêtement traditionnel comme le "poustine" par exemple. Je leur réponds qu'on porte le poustine en Turquie, en Russie et peut-être ailleurs. Donc, ce n'est pas une spécificité iranienne. Et puis, l'iranien ne porte plus de poustine mais un costume comme partout ailleurs. Quoi qu'il en soit, je suis arrivé à la conclusion que je dois créer un bonhomme international, un représentant de l'humanité, reconnaissable partout. Les seules caricatures dont on peut détecter l'origine sont les chinoises et japonaises dans lesquelles les yeux sont bridés.

M.GH. : Cela veut-il dire que vous voulez communiquer avec le monde entier et que vos œuvres ne doivent pas limiter leur portée à l'Iran.

A mon avis, la caricature est l'expression d'une pensée représentée de façon humoristique et affective sous forme d'image, une image transmettant un message. La caricature est la poésie du dessin.

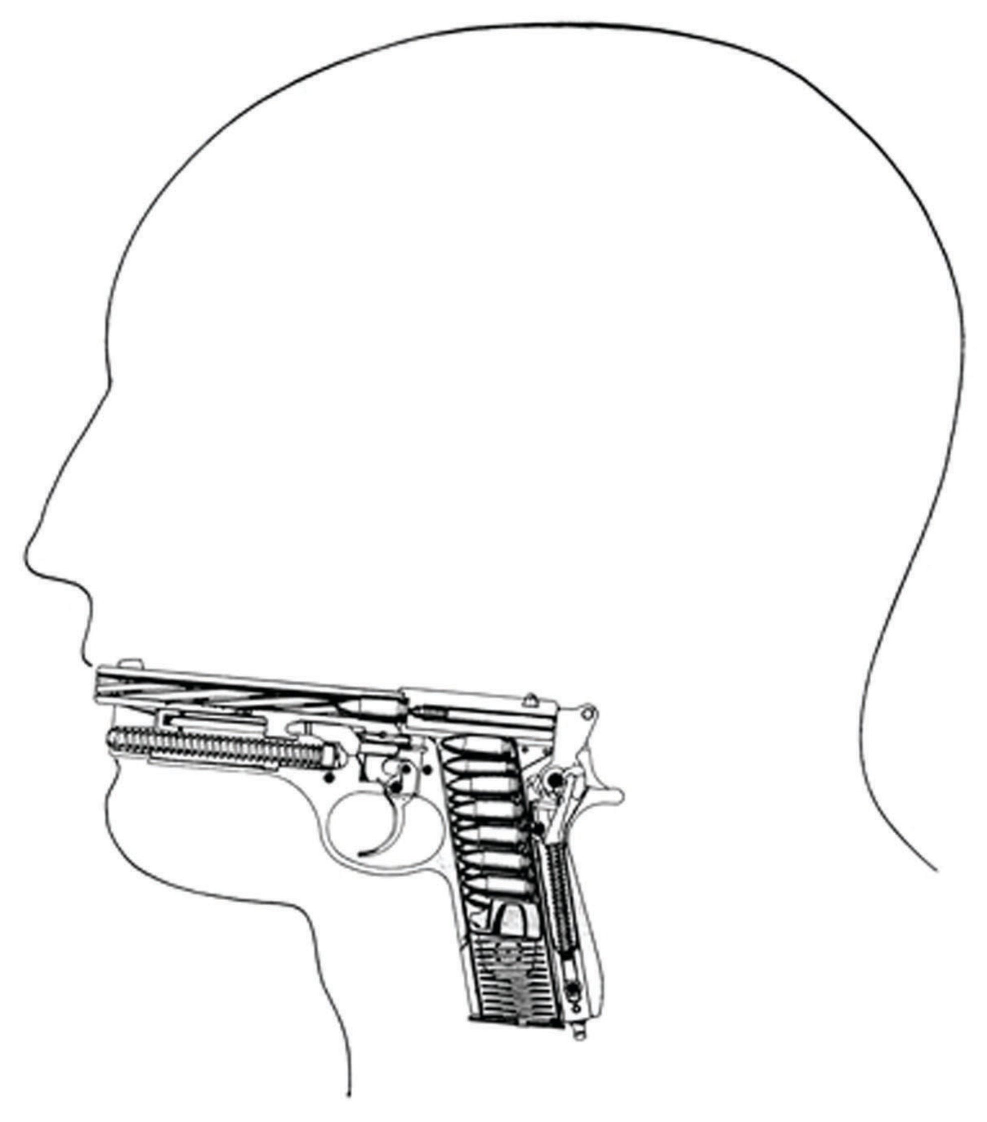
K.D. : Oui, c'est ça. En fait, j'ai résolu ce problème. Je fais partie des caricaturistes qui ont eu plusieurs styles, ceci ne représentant pas une incapacité ou une faiblesse. Par exemple, j'ai fait des caricatures qui ont été qualifiées de "bazari", c'est-à-dire faites uniquement dans le but de faire de l'argent et on me l'a reproché. Parallèlement, j'ai fait des dessins et caricatures intellectuels. Je me suis rendu compte que c'était une qualité que d'être capable de s'exprimer dans des styles différents. C'est, en réalité, une capacité qu'il faut exploiter.

A l'heure actuelle, mes caricatures étant peu publiées dans la presse, je fais plutôt du travail publicitaire : calendriers, affiches … Mon dernier travail consiste en une série de dessins animés que je suis en train de réaliser avec mon fils (10 dans un premier temps, dont 3 sont terminés). Ils ont été faits avec des logiciels 3DMax et sont très réussis. Peut-être représentent-ils une nouvelle voie pour moi.

M.GH. : J'ai lu quelque part que vous avez dit que vous aviez tellement d'idées que vous n'aurez pas assez de temps pour les réaliser jusqu'à la fin de votre vie.

K.D. : Oui, c'est vrai. Beaucoup d'artistes souffrent du manque d'inspiration et d'idées. En ce qui me concerne, cela fait des années que je passe le plus clair de mon temps à réfléchir ; j'ai beaucoup d'idées et je ne pense pas que je puisse les réaliser toutes. Picasso et Dali avaient beaucoup d'idées et de projets qui ont été enterrés avec eux. Je ne me compare pas évidemment à ces artistes.

M.GH. : Y a-t-il un autre art qui vous inspire?



K.D. : Le caricaturiste s'inspire de tout, ce n'est pas seulement les arts et les livres, mais tout peut être source d'inspiration pour lui.

M.GH. : Vous-même, quel est l'art qui vous attire le plus ?

K.D. : Moi, j'aime beaucoup le cinéma. C'est l'art qui peut le mieux se rapprocher de ce que l'artiste veut obtenir. C'est-à-dire que le cinéma est en réalité l'expression de sentiments inconnus aux gens. Bien sûr, je parle ici du cinéma à son plus haut niveau car il existe aussi un cinéma médiocre. En fait, mettre l'imaginaire en images et l'expliciter, c'est comme si vous illustriez vos rêves et les transmettiez au spectateur ; des rêves qui, dans la plupart des cas, sont difficiles à exprimer par d'autres arts. On doit trouver un art proche de ses rêves et qui puisse le mieux les exprimer.

M.GH. : Aimeriez-vous faire un commentaire et ajouter quelque chose ?

K.D. : Le seul conseil que je puisse donner aux jeunes caricaturistes est de ne jamais négliger le dessin et d'avoir toujours à portée de main leur cahier d'esquisses, de travailler d'arrache-pied nuit et jour. Le travail de caricaturiste n'est pas facile et exige un travail de tous les instants. Le caricaturiste ne doit jamais être satisfait. Il doit voir régulièrement le travail et les expositions des autres, facteur extrêmement important pour lui permettre d'acquérir de nouvelles idées et techniques.

Traduit par
Homa FARIVAR



A l'occasion du 8 mordad, journée de commémoration à la mémoire de Chahab Al-Dine Yahya Sohrawardi

Perspective sohrawardienne

Mohammad-Javad MOHAMMADI

Ce fut à Sohrawarde en Azerbaïdjan, province iranienne, riche en doctes et érudits, que naquît, en 1155 (549 de l'hégire), l'un des esprits les plus profonds de la tradition métaphysique iranienne, le philosophe et mystique persan Chahab Al-Dine Yahya Sohrawardi. Avide de connaissance et de savoir, le futur Cheykh-é-Echragh se lança très jeune dans un long voyage qui allait le conduire, à son insu sans doute, vers une fin tragique que le destin lui avait réservé à quelque mille kilomètres de là, à Alep en Syrie. Le héros des Croisades, Saladin, commit en effet, dans une néfaste journée de 1191, sa plus grave erreur en mettant violemment un terme à l'existence d'un penseur auquel nous devons, aujourd'hui encore, l'un des systèmes théosophiques les plus sophistiqués. Il aurait péri étranglé à l'âge de 36 ans dans l'une des geôles de la prison d'Alep. Sohrawardi a cherché, en particulier dans son ouvrage majeur *Le livre de la sagesse illuminative*, et en faisant se croiser les références islamiques et chiites avec les perspectives platoniciennes et zoroastriennes, à

Dans son projet, la symbolique de la lumière lui sert de socle en vue de présenter ses idées et sa conception de l'être.

atteindre le plus haut niveau de sagesse pour ce qui concerne la fameuse hiérarchie décimale dont il fut l'initiateur. Prolifique malgré sa courte vie, il est l'auteur d'une cinquantaine de livres, récits et essais, dont *La sagesse illuminative*, qui reste, à n'en pas douter, son ouvrage le plus difficile d'accès, moins en raison de sa structure que par la complexité de son contenu. Dans ce texte, l'auteur entrelace des motifs relevant de la gnose, de la psychologie et de la métaphysique. A la raison discursive (*hekmat-é-bahsi*), nécessaire mais cause éventuelle d'égarement, il associe la philosophie mystique (*hekmat-é-zoghi*). Il a établi avec perspicacité une multitude d'analogies dont les connexions logiques sont le plus souvent sous-entendues. Il conseille lui-même à ses lecteurs de se préparer spirituellement en suivant une période de jeûne et de prière, afin de parvenir à saisir le sens profond de son livre.



Chez Sohrawardi, l'existence se traduit en terme de lumière. Elle s'étend par l'intermédiaire des lumières médiatrices, qui émanent elle-même de la première.

Dans son projet, la symbolique de la lumière lui sert de socle en vue de présenter ses idées et sa conception de l'être. Emprunté apparemment à la sagesse zoroastrienne de l'ancienne Perse (*Sopenta-mainyu* et *Angra-mainyu*), le principe du dualisme est à la base de son système philosophique mais avec cette différence qu'il est appliqué à un niveau inférieur à l'instance de la création, dans un ordre longitudinal. Religieux pratiquant et monothéiste, il a pourtant pris ses distances par rapport au dualisme zoroastrien. La réalité est conçue à travers deux noyaux centraux, entièrement opposés: la lumière et la ténèbre. Au sommet se place la Lumière des Lumières, pure et éternelle, autosuffisante et dominante. Au plus bas, se loge la pure matière, la plus noire ténèbre, pauvre en être. Chez Sohrawardi, l'existence se traduit en terme de lumière. Elle s'étend par l'intermédiaire des lumières médiatrices, qui émanent elles-mêmes de la première, à une multitude d'étants, créant ainsi tout un univers, en vertu de la règle philosophique suivante: "de l'un ne peut naître que l'un". Ainsi se rangent dans une gradation décroissante, un ensemble d'étants qui se dégradent, successivement, à partir de l'absolue Lumière jusqu'à des degrés moindres d'être, étant donné que chaque lumière, en se recréant, engendre une part de ténèbre. L'ontologie de Sohrawardi, basée sur l'imaginaire de lumière, postule l'existence de trois univers hiérarchisés:
1- le monde de *mofareghat-é-mahzé* ou de *oghoul* (celui des lumières dominantes)
2- le monde de *nofous* ou *anvar-é-espahbodieh* (celui des lumières gérantes)
3- le monde de barazekh (celui des corps).
Le rapport haut-bas est retenu par un lien d'amour (de la part de l'être inférieur cherchant l'union avec la lumière pleine) et de domination (de la part du supérieur). Sohrawardi, dans la classification des êtres, ajoute donc aux deux distinctions classiques, par essence (en partie ou dans sa totalité) et par trait secondaire, une troisième: la distinction par intensité (de lumière). Alors, comme plus tard pour Molla Sadra, l'existence devient chez Sohrawardi graduelle (*tachkiki*).

Dès lors les éléments symboliques, relevant d'un imaginaire riche et productif, occupent une place primordiale dans l'œuvre de Sohrawardi. La force de leur suggestivité aide le philosophe à communiquer ses idées sans se voir obligé de suivre la voie rigide des péripatéticiens tels qu'Avicenne. Le plus important de ces éléments, on vient de l'évoquer, est bien entendu celui de la lumière et de la ténèbre, qui constituent la charpente de

sa philosophie. Le tout implique ensuite la symbolique spatiale. *Echragh*, le mot clé de son œuvre, désigne, en son sens propre, l'illumination du soleil à son lever en Orient. L'Orient devient dès lors source et origine de la lumière, et s'oppose en cela à l'Occident ténébreux. Bien qu'ils se réfèrent au monde spirituel du *malakout* et nullement à notre cosmos de *ghavasegh*, néanmoins la connotation est si forte et la symbolique spatiale est tellement présente et développée qu'un spécialiste comme Henry Corbin a préféré, au lieu de *Sagesse illuminative* traduire *Hekmat-al-Echragh* par *Sagesse Orientale*. Il justifie son choix en précisant que le mot se "*réfère à la vision intérieure de l'*Orient *de la lumière levante [...]. Il s'agît d'une connaissance qui est* illuminative *parce qu'elle est* orientale *et qui est* orientale *parce qu'elle est* illuminative. *L'accent est mis ainsi sur cet* Orient *qui est la Lumière des Lumières [...]. C'est pourquoi nous traduisons* ishrâqî *par* orientale, *au sens métaphysique de ce mot.*" Dans l'un de ses récits intitulé *Le récit de l'exil occidental* (*Ghesat al-ghorbat al-gharbiah*) l'auteur associe aux éléments spatiaux précités le motif de l'exil et de l'exilé à l'intérieur d'une structure narrative.

Le motif suivant est celui de la couleur, très présent dans la tradition mystique persane. Sohrawardi également l'insère dans son symbolisme visionnaire. C'est principalement par le biais du blanc, du noir et du rouge que la couleur se déploie dans les récits du philosophe. *Aghl-é-sorkh*, ou Intelligence rouge désigne dans le vocabulaire de Sohrawardi le mélange de blanc et de noir, effectué par l'Archange Gabriel. Etant donné que *oghoul* (les Intelligences) correspond aux archanges, Corbin a traduit le titre du récit *Aghl-é-sorkh en Archange empourpré. "Cette couleur rouge pourpre, qui est celle du crépuscule du matin et du soir, est produite par le mélange de la lumière et de la nuit, du blanc et du noir. C'est cela même qu'exprimera d'autre part le symbolisme des deux ailes de Gabriel [...]"* dit-il en faisant allusion au récit du *Bruissement des ailes de Gabriel*. Dans ce récit, doté d'un imaginaire élaboré, l'âme humaine émane de Gabriel, *Bahman*, selon l'appellation des *khosrovanides* de la Perse antique, à travers un rayon de lumière qui descend de son aile droite, tandis que l'aile gauche fait descendre une ombre qui engendre notre monde de corporéité sensible. Le conflit du bien et du mal, le désir humain de l'ascension spirituelle, et tant d'autres questions philosophiques sont ainsi abordés de manière symbolique.

Le symbolisme des animaux dans l'œuvre de Sohrawardi constitue un autre domaine d'étude. Fourmi, huppe, paon, hibou, caméléon, chauve-souris comptent, entre autres, parmi les éléments animaliers chargé de sens. Mais la quête de l'origine lumineuse est surtout décrite à travers l'image de l'oiseau mythique et fabuleux, *Simorgh* dont la nourriture est le feu et dont le nid se situe au sommet de la montagne de *Ghaf*. Le récit de l'incantation du *Simorgh* trace de façon imagée les différentes étapes que doit parcourir l'âme sur la voie qui mène à Dieu.

Ainsi nous constatons que l'univers conceptuel de Sohrawardi est construit sur fond d'une symbolique et d'un imaginaire particulièrement dense, et nous espérons que cette dimension de son œuvre, peu abordée, fera l'objet d'études riches en découvertes.



Echragh, le mot clé de son œuvre, désigne, en son sens propre, l'illumination du soleil à son lever en Orient. L'Orient devient dès lors source et origine de la lumière, et s'oppose en cela à l'Occident ténébreux.

La province de Fars capitale culturelle de l'Iran

La province de Fars a une superficie de 123 946 kilomètres carrés, soit 7,6% de la superficie totale de l'Iran et compte une population d'environ 4 millions d'habitants. Elle est constituée de 21 circonscriptions comprenant 54 villes et 2989 villages. Avec près de 300 sites historiques, religieux et naturels, c'est la capitale culturelle de l'Iran.

Chirâz, première ville du département, avec 10 531 kilomètres carrés de superficie et une population de 1 500 000 habitants, est aussi une des plus importantes villes du pays au niveau touristique et historique et a acquis une renommée internationale. Tous les ans, des milliers de touristes iraniens et étrangers viennent profiter de la nature et visiter les sites historiques de la région, les vestiges de Persépolis, le tombeau des célèbres poètes Hâfez et Saadi, le palais de Karimkhân, les bazars de Vakil et de Gheysarieh, les bas-reliefs de Rostam, de Rajab et de Bahrâm, la Grande Mosquée et la mosquée de Djame Atighe, le pont de pierre Sûriân, les collines de Kûchkzar, le palais de Cyrus, les ruines du palais de Yaghûb, le mausolée d'un descendant de l'Imam, Seyed Nûr-o-dîn, le tombeau d'Ahmad Neyrizi et de Pir Morâd, la ville de Bichâpûr, le temple zoroastrien de l'époque des Sassanides, le relais de Mahak, les jardins de Nechât et beaucoup d'autres sites touristiques.

En plus de ces nombreux sites touristiques, la région jouit d'un climat

très agréable et d'une nature très belle qui offrent aux milliers de visiteurs la possibilité de jouir du calme et des bienfaits de la nature.

Parmi les sites naturels à visiter, notons le parc de chasse gardée de Tût Sia à Abâdeh, les sources de Balangân à Aghalid et de Hanifiân à Fasâ , la région des nomades de Bovânât Mârgûn à Espidân, les pistes de ski de Tcholeh Gâh, le "paradis perdu" de Marvdacht, la vallée des panthères à Neyriz et de Lâyzankân à Dârâb, la rivière et les cascades de Nûr Abâd Mohseni, le lac Parichân à Kâzerûn, les étangs de Morghâb à Estahbân, la source d'eau chaude de Firûz Abâd, les grandes réserves d'eau et les palmeraies de Lâr.

Chah Tcherâgh : Personne ne quittera Chirâz sans avoir visité le célèbre tombeau de Mîr Seyed Mohamad, descendant du septième Imam, près de la mosquée. Ce tombeau a été construit par Amir Maghreb-o-din, ministre d'Atâbak Abû Bakr, au début du VIIème siècle de l'hégire. Les coupoles, la cour et la tombe ont été restaurées plusieurs fois. Une des principales restaurations date de l'époque de Nâder Chah qui avait fait le vœu de restaurer le mausolée s'il arrivait à reprendre Chirâz aux Afâghenehs. Nâder Chah offrit donc trois kilos d'or pour le mausolée et une somme d'argent pour la restauration. En 1239 de l'hégire, lors du tremblement de terre de Chirâz, le mausolée subit de lourds dégâts et une nouvelle restauration fut nécessaire. La coupole du mausolée fut construite pour la première fois au VIIème siècle et en 1336 de l'ère iranienne, une coupole à armature de fer fut construite dans la forme de la coupole actuelle.

Le bâtiment actuel comporte une cour principale, la grande salle du tombeau, et de chaque côté, quatre grandes salles et la mosquée. Il y a aussi des pièces et d'autres tombeaux autour du mausolée. Une des particularités du mausolée de Châhtcherâgh, sont les mosaïques de petits miroirs géométriques à l'intérieur du mausolée.

La cour, très vaste, entourée de petites pièces, s'ouvre sur un couloir qui conduit à la mosquée de Djame Atighe.

Les richesses naturelles de Chirâz

Le "paradis perdu": à l'ouest de Chirâz, se trouve une très belle vallée d'une hauteur de près de 1800 mètres. Ce site naturel qui est l'un des plus beaux de la région, est couvert de forêts d'amandiers et de châtaigniers. Les cours d'eau qui s'y déversent, la végétation verdoyante et abondante créent des paysages paradisiaques. Cette région est particulièrement appréciée en été par les amoureux de la nature qui viennent y camper.

Le lac de Maharlû : situé à 27 kilomètres au sud-est de Chirâz, ce lac d'eau salée dont les habitants de la région tiraient du sel en été, est devenu, grâce à une eau plus abondante, un lieu de prédilection pour les oiseaux migrateurs.

Le jardin d'Eram : ce parc très ancien a dû être créé à l'époque de Atâbak Gharâtcheh, de la dynastie des Saljûghiân et resta la possession des gens de la cour jusqu'à l'époque des Zandieh.

A l'époque des Pahlavis, avec la création de l'université de Chirâz, ce parc fut confié à l'université et sert de centre de recherches en botanique.

Dans le parc, un palais de trois



Chah Tcherâgh

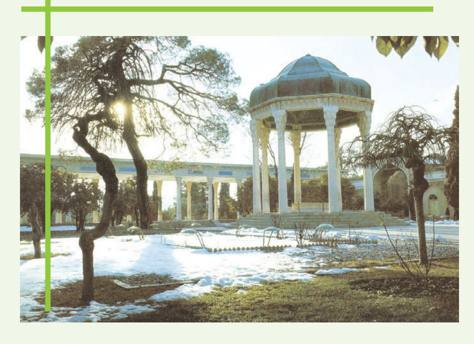
Le jardin d'Eram



L'orangeraie de Ghavâm




Le Portail du Coran


Mausolée de Hâfez


Mausolée de Saadi

étages renferme des salons décorés dans les règles les plus parfaites de l'art iranien. Sur la façade du bâtiment sont gravés, sur huit pierres de près de deux mètres de hauteur, des poèmes célèbres de Sa'adi, Hâfez et Chûrideh Shirâzi, une merveille de calligraphie.

Le jardin de Hafif Abâd : appelé aussi jardin de Golchan. Ce jardin, un des plus anciens de Chirâz, remonte à l'époque des Safavides. Un richissime habitant de Chirâz avait fait construire, à l'époque des Qâdjârs, le bâtiment qui s'y trouve actuellement. La porte du jardin se trouve au nord avec quatre colonnes qui rappellent les célèbres colonnes de Persépolis, le haut du portail semblant être pris entre les griffes de deux lions sculptés. Des bains publics, les plus anciens de Chirâz, ornés de minarets se trouvent à l'ouest du bâtiment. Toutes les portes du jardin sont décorées de vitraux de couleur et offrent aux visiteurs des images inoubliables.

A l'entrée du jardin, un grand bassin de pierre est entouré d'arbres centenaires formant les allées du jardin. Les bâtiments servent actuellement de musée militaire et sont ouverts aux visiteurs.

Le lac Parichân : une des régions protégées d'Iran, se trouve au sud des montagnes de Zagros, à 60 kilomètres à l'ouest de Chirâz et à 12 kilomètres de Kâzerûn. Dans les récits de voyages en Iran et dans les vieux livres de géographie, le nom du lac Parichân ou d'Arjan est souvent mentionné. Il s'appelle aussi Fâmur à cause de la source de ce nom qui l'alimente. Cette région était aussi la région des lions iraniens dont l'espèce a disparu. Sa profondeur moyenne est de 1,6 mètres et atteint certaines années 2 mètres de profondeur. Ce lac d'eau douce, non potable, est le lieu de vie de poissons et d'oiseaux migrateurs lui donnant une valeur écologique particulière.

Le Portail du Coran : dans le passé, sur la route menant à Chirâz, furent construits à l'époque des Ale-Bûyeh, des portails surélevés, restaurés par Karim Khân-e-Zand, qui y fit ajouter des pièces des deux côtés, pour les gardiens de la route. Au-dessus de ces portails, un emplacement était prévu pour y placer un Coran. Les voyageurs passaient dessous, étant ainsi protégés pendant leur voyage. Ce grand Coran est actuellement conservé au musée de Pârs.

Les relais : parmi les sites historiques intéressants de l'époque des Qâdjârs, il faut citer le relais de Mochir, construit sur ordre de Mirzâ Abûl Hasan Khân Mochir-ol-Molk et financé par des mécènes de la région. Cette personnalité fit construire d'autres monuments dans la région de Fârs et à Chirâz, comme le Hosseinieh de Chirâz, le pont, le relais de la route de Barâz Khân et celui qui se situe près de la porte du bazar de Vakil. La porte et les plafonds sont décorés de mosaïques. La cour du relais est entourée de petites pièces dont l'entrée est ornée de mosaïques typiquement iraniennes, malheureusement très abîmées. Seules les mosaïques du premier étage sont restées intactes. Au milieu de la cour, se trouve un bassin, constitué d'une unique pierre et d'autres bassins dont une pierre hexagonale occupe le centre.

Les quarante tombes : au nord du mausolée de Hâfez, se trouve un ancien cimetière avec quarante tombes de penseurs et érudits inconnus. Le célèbre poète de

Chirâz, Cheikh Abû Eshâgh At'ameh, dont les poèmes chantaient les vertus des fruits et de la nourriture, est aussi enterré dans ce cimetière.

La maison de Zinat-ol-Molûk : à l'est de Chirâz, au bout de l'avenue Lutf Ali Khân Zand, dans un verger de mandarines, se trouve une maison attribuée à Zinat-ol-Moluk qui était destinée à la vie privée de l'intendant du verger. Au nord du verger, un corridor souterrain mène à la maison de Zinat-ol-Moluk. Cet ensemble date des Qâdjârs et est un exemple typique de l'architecture de cette époque. Le sous-sol de la maison de Zinat-ol-Moluk est l'endroit le plus intéressant ainsi que les passages souterrains qui entourent la maison. Le bâtiment a été récemment restauré et les couloirs souterrains servent de salles d'exposition.

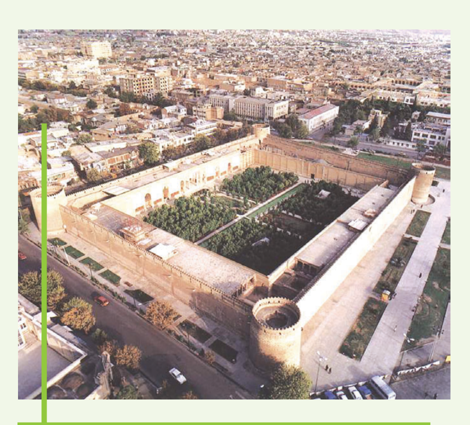
Le bas-relief de Rostam : un des plus importants et des plus beaux vestiges de l'époque des Perses, des Ilâmis, des Achéménides et des Sassanides. Au milieu de la montagne, ces sculptures dans la pierre servaient de sépulture aux rois achéménides.

Les tombeaux sont ceux de Khachâyâr (Xerxès), de Darius le Grand, d'Ardéchir Ier et Ardéchir II. Dans ces montagnes, il y a trois vestiges historiques de l'époque des Ilâmis (2000 ans avant J.-C.), de l'époque des Achéménides (550 à 330 avant J.-C.) et de l'époque des Sassanides (224 avant J.-C. jusqu'en 651 après J.-C.). Le nom de Naqsh-e- Rostam a été donné à cet ensemble de tombes, Rostam étant le héros légendaire du célèbre Chah-nâmeh (Livre des Rois) de Ferdowsi. Le tombeau de Khachâyâr, roi achéménide, qui se trouve à la droite de la statue de Rostam, est taillé à flanc de montagne. Il a la forme d'une croix. Ayant été construit dans les années 480-330 avant J.C., il ne représente évidemment pas un symbole chrétien. Ces tombeaux de 22 mètres sur 19 mètres, ont été creusés en hauteur selon les croyances de l'époque qui voulaient que Dieu n'existe que dans le ciel. Il fallait donc s'élever pour se rapprocher de Lui. Les rois tenaient à la main un arc en signe de force et étaient en adoration devant Ahura Mazda, le feu sacré et la lune.

Le tombeau de Darius 1er, de la dynastie achéménide et de la tribu des Pâsârgâdi, de race aryenne. Ses ancêtres régnaient sur la Perse depuis des décennies. Le cousin de son père, le grand Cyrus, avec son fils Kambûjieh, avait établi le plus grand empire de l'histoire. Cet empereur régna 36 ans et s'éteignit en 489 avant J.-C. Son corps fut déposé dans le caveau de pierre de Naqsh-e-Rostam.

Le tombeau de Darius est en forme de croix à une hauteur de 60 mètres. Le haut du sépulcre montre une scène religieuse ou royale, où l'empereur, vêtu d'une tunique perse, armé de son arc, arme des Perses, se tient debout sur un escalier de trois marches, en prière devant l'autel du feu sacré. Au-dessus de la tête de l'empereur, nous voyons l'image du dieu Ahura Mazda qui apporte à Darius l'anneau du pouvoir, la lune à droite et en bas, les ambassadeurs des peuples soumis à l'empire, qui portent le trône.

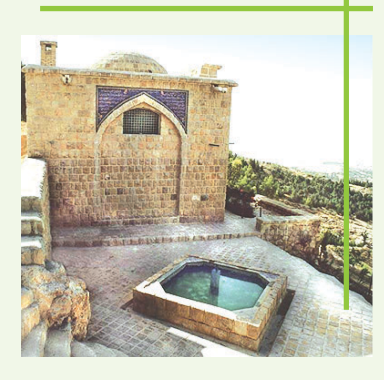
Le tombeau d'Ardéchir Ier de la dynastie achéménide: son empire date de 466 avant JC. Il fut vaincu par les Grecs mais eut le temps de construire le palais de Persépolis et de Suse et de finir les œuvres restées inachevées de son père, comme le palais aux cent colonnes et le palais central de Persépolis.



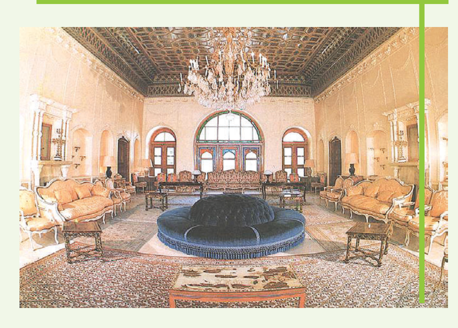
Citadelle de Karimkhan

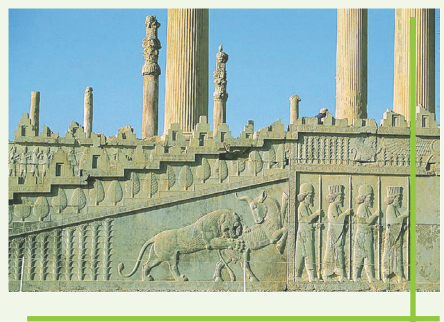
Mausolée de Baba Kouhi





Le jardin de Hafif Abâd

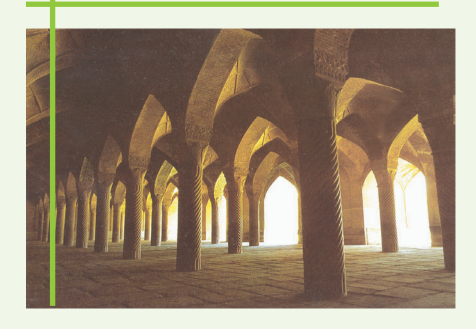




Persépolis



La tribu qashqai



Shabestan de la mosquée de Vakil

Le tombeau de Darius II : il a été creusé à 33 mètres au sud de la tombe d'Ardéchir Ier. Il succéda à Darius Ier et régna de 424 à 405 avant J.-C. Faible et lymphatique, il passa le plus clair de son règne à la cour de Babylone et de Suse, soumis à l'influence de sa femme Chahbânû Prochât, fille de Khachâyâr.

Bahrâm II sur le champ de bataille: cette scène montre la victoire de Bahrâm II sur ses ennemis. Les deux scènes séparées par une ligne montrent Bahrâm à cheval, tenant une lance. Derrière lui, un chevalier portant une armure, tient un étendard orné de trois boules et de deux rubans.

Il s'agit peut- être du drapeau dont parle l'historien romain, Amianus Macellinus, (330-400 après JC) dans son "Histoire de Florence". Selon lui, Les Sassanides, lors des attaques, arboraient un étendard rouge, couleur de feu. Dans cette scène, un soldat romain, tombé sur le sol, est piétiné par le cheval de Bahrâm.

Le couronnement de Narsès , fils de Châhpûr Ier, qui se révolta en 294 après J.-C., contre son cousin germain Bahrâm III et prit le pouvoir. Cette scène taillée dans la pierre, montre le roi au centre, recevant la couronne d'une femme qui se tient à sa droite, elle-même couronnée, les cheveux tressés au-dessus de sa couronne, vêtue d'une longue robe ceinturée, boutonnée jusqu'au cou et ornée de bijoux. On l'attribue à la déesse Anahita, déesse de la fertilité et de l'abondance.

Châhpûr et l'empereur romain : le règne de Châhpûr Ier connut trois agressions de la part des empereurs romains. Le premier fut Gardianus qui périt en 242 après J.-C., le second Philippe l'arabe, qui fut vaincu par Châhpûr et accepta de verser une taxe annuelle et le troisième, Valérien qui fut fait prisonnier, en 262, avec 1000 soldats et les sénateurs de Rome. Châhpûr ordonna qu'on taille à Naqsh-é- Rostam et Bichâhpûhr, les scènes de ses victoires et y fit ajouter trois inscriptions de ses victoires, en trois langues, sur les murs du temple zoroastrien.

La victoire de Châhpûhr : c'est un des plus beaux bas-reliefs de Naqsh-é Rostam qui rend hommage au courage des Iraniens. Châpûr, à cheval, vêtu d'une riche parure et ceint d'une couronne, se tient devant l'empereur vaincu,Philippe l'arabe, agenouillé devant lui . Le roi avance la main en signe d'accord pour le versement de taxes. Philippe, coiffé de la couronne romaine et dont les vêtements montrent qu'il a couru pour se jeter aux genoux de l'empereur perse, lève les deux mains en signe de supplication.

Le Sassanide Chahryâr Dalir ,à cheval, paré de la couronne, de colliers et de bracelets, les cheveux ondulés tombant sur les épaules, se distingue du reste des personnages du bas-relief par la fierté de sa monture. Près de Châpûr se trouve un autre empereur romain dont Châpûr tient le poignet en signe de victoire, il s'agit de l'empereur Valérien.

Au premier regard, les personnages de ce bas-relief paraissent vivants et nous laissent songeurs face à la maîtrise artistique des Sassanides.

La scène de combat de ChâhpûrII: sous le tombeau de Darius II, devant le temple zoroastrien, un bas-relief de 7 mètres sur 2 attire l'attention des visiteurs. Sur ce bas-relief, le cavalier a enfoncé sa lance dans la gorge de l'ennemi. L'identité de ce cavalier est inconnue. Selon certains

historiens, il pourrait s'agir de Châpûr II, (309-379 après J.-C). La couronne ressemble à celle de Châpûr sur les pièces de monnaie de l'époque. La lance de l'ennemi est brisée et son cheval gît sur le sol.

La kaaba de Zoroastre: monument cubique au cœur de la montagne qui semble remonter à l'époque du prophète de l'antiquité iranienne. Ce monument est typique de l'architecture achéménide. Il a subi de nombreux dégâts lors d'attaques répétées mais reste un vestige historique de grande importance.

A 50 mètres de la Kaaba de Zoroastre, se trouve un bassin à cinq côtés irréguliers, creusé dans la pierre. L'importance religieuse de la région à l'époque des Sassanides et la nécessité pour les visiteurs de trouver de l'eau pour leurs chevaux et les cérémonies religieuses qui se déroulaient autour de ces tombeaux, expliquent la création de ce bassin.

Bahrâm II et ses courtisans : à gauche du bas-relief de Bahrâm, se trouve un bas-relief montrant des personnages face à Bahrâm. Le plus proche est la reine Châpûr Dohktak; les deux autres, coiffés de têtes de vache et de tigre, sont des princes sassanides. Le dernier, sans barbe, a le doigt pointé vers Bahrâm en signe de respect. Les parures et le signe qu'il porte sur sa coiffe montrent qu'il s'agit de Kartir, grand-prêtre de l'époque de Bahrâm, responsable de l'extermination de Mâni et de ses partisans.

Le dernier personnage à longue barbe et cheveux abondants qui n'a pas levé la main en signe de respect est Narsès, l'oncle de Bahrâm II. A droite du roi, se tiennent les nobles, la main levée en signe de respect. Ce bas-relief est dominé par un cône de pierre taillée dans la montagne où un feu était allumé pour transmettre des messages ou orienter les voyageurs vers les tombeaux.

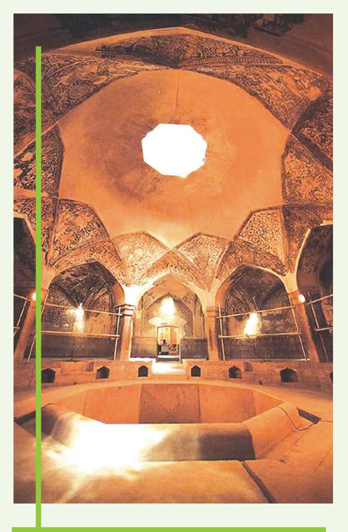
Le couronnement d'Ardéchir Bâbakân: le dernier bas-relief représente le couronnement d'Ardéchir, fondateur de la dynastie sassanide (224-239 après J.-C). On y voit le roi et le dieu Ahura Mazdâ montés sur de petits chevaux ; le roi reçoit d'Ahura Mazdâ, le signe de la royauté tout en faisant de l'autre main un signe de respect. Sous les sabots du cheval d'Ardéchir gît le cadavre d'Ardovân IV, dernier roi Achkâni. Sous les sabots du cheval d'Ahura Mazdâ, gît le corps d'un homme laid aux cheveux qui ressemblent à des serpents, symbole des forces du mal. Devant les deux chevaux se trouvent des inscriptions en langue grecque, pahlavi, achkâni et sassanide.

Les autels du feu: à 150 mètres de là, quatre petits portiques ont été construits au sommet de la montagne, de chaque côté de la route. Jusqu'à présent, on pensait qu'il s'agissait d'autels du feu. Certains pensent aujourd'hui qu'il s'agissait d'emplacement de reliques, d'os en l'occurrence, de personnalités sassanides.

L'enclave aux reliques : à 300 mètres de ces quatre portiques, à un endroit qui est aujourd'hui le mausolée d'Ismaïl, se trouve une enclave cubique creusée dans la montagne, qui servait à l'exposition des os. Certaines de ces enclaves ont des inscriptions remontant aux VIIème et VIIIème siècles.

Traduit par
Maryam DEVOLDER


La mosquée d'Atigh


Hammam Vakil

Bazar Vakil




Savad-kouh

Savad-kouh, situé an nord de l'Iran, et au sud de la province du Mazandarân, s'étend sur une superficie de 2441 kilomètres carrés. Cette petite ville jouxte, au nord, la ville de Gaém-Shahr, Firouz-Kouh sur son côté sud, Babol à l'ouest, et à l'est, Sari, le chef-lieu de la région. Elle comprend quatre villes: Pol-é-sefid, Zirab, Shirgah et Alâsht; mais aussi, de nombreux villages. Pol-é-sefid se trouve au centre de Savad-kouh. A une distance de 55 km de Ghaém-Shahr, à 65 km de Firouz-kouh, Savad-kouh passe pour une région montagneuse de l'Alborz central.

Le climat et la terre sont propices à l'agriculture, et surtout à l'élevage des animaux domestiques. Autrefois, Savad-kouh était une ville industrielle riche en mines de charbon. Mais actuellement l'élevage des animaux est l'activité principale des habitants de la ville. Les habitants de la région trouvent leurs principales ressources dans la forêt.

La région ancienne de Savad-kouh était dominée par les Espahbodân et leur roi, Molouk-ol Djebâl.



Les attractions touristiques

La tour de Lâdjim

Cette tour est située au sud-est de Zirâb, sur le chemin de Savad-kouh à Ghâém-Shahr, dans une région forestière près du village de Lâdjim. Ce monument historique

date du 5e siècle de l'hégire solaire. Il attire les regards par son étonnante architecture.

Le pont de Vérésk

Ce pont constitue l'un des édifices les plus extraordinaires du monde. Il relie, par voie de chemin de fer, la capitale Téhéran, et le nord de l'Iran ; ce pont a été bâti au 14e siècle, sur la vallée de Vérésk, à une altitude de 110 m ; son arc fait 16 m de diamètre, et sa longueur est de 73 m. Il est à préciser que ce pont était appelé " le pont du triomphe " pendant la seconde guerre mondiale.

Seh khat talâ (Trois lignes d'or)

Le chemin de fer " Seh khat talâ ", riche en ponts et en tunnels, est situé à 3 km du village Vérésk, aux environs de Gadouk.

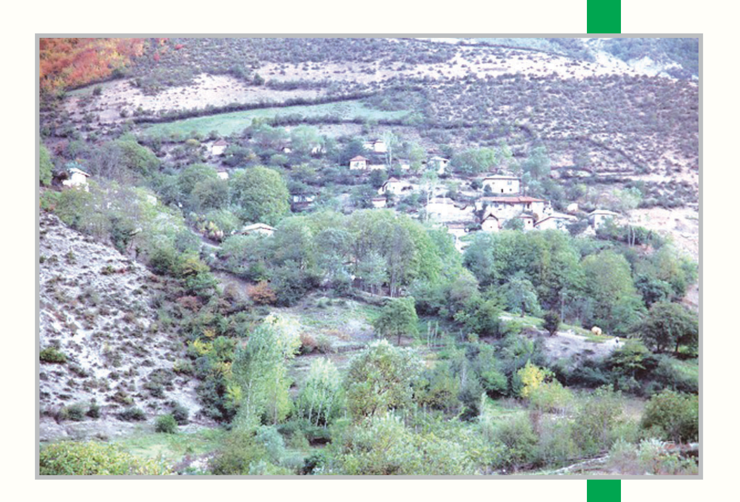
Le lac de Chourmast

Ce lac est l'unique lac naturel de la région de Savad-kouh. S'étalant sur 15 000 mètres carrés, ce lac est situé à 5 km de la ville de Pol-Sefid. Il est cerné par une végétation riche en arbres, et offre un panorama magnifique.

Si vous décidez de faire le voyage Téhéran-Sari par chemin de fer, vous devriez choisir le train de 9h20 du matin. Passant le " trois lignes d'or ", vous arriverez au pont de Vérésk à 13h40 (250 km de Téhéran et 100 km de Sari). Vous passerez le pont de Vérésk et arriverez dans la région de Savad-kouh ; ce paysage pittoresque voit s'épanouir au printemps les plus beaux papillons du monde. Partout dans les prairies ou dans la forêt, le printemps charrie l'odeur de la pluie, et le crachin, qui se pose aimablement sur votre visage, et vous transporte, à l'intérieur de ce " paradis perdu" si négligé, pourtant si près de nous, dans notre pays l'Iran.

Mortéza DJOHARI









Historique d'un sport traditionnel

le Zourkhaneh

Hossein KOHANDANI
Comité National Olympique

Il ne reste aucune trace écrite valable datant de la période préislamique de l'Iran, où il serait question de la pratique du sport Zourkhaneh; ni dans les épigraphes, ni sur les pierres, ni sur les façades des monuments historiques, ni même sur les divers objets découverts à l'occasion de fouilles archéologiques. Les fragments à valeur informative qui nous sont parvenus, concernant plutôt les victoires militaires et les héros de guerres.

Néanmoins, certains signes tendent à montrer que ce sport existait déjà à l'époque susdite, ne serait-ce que pour la préparation à la guerre, pour le conditionnement des unités. En effet, le matériel utilisé par les soldats dans le cadre de leurs entraînements, étaient particulièrement, voire excessivement lourd, ce qui atteste la thèse d'un conditionnement militaire intensif allant au-delà d'une simple amélioration des aptitudes physiques.



Il existe cependant d'évidentes ressemblances entre le matériel utilisé dans le Zourkhaneh (comme les petits haltères, les "Kabbadehs") et l'arc et la masse d'arme. Les tambours également, dont la fonction dans le Zourkhaneh, est de coordonner les mouvements des corps et d'encourager les sportifs, ne manquent pas de ressemblances avec les anciens tambours de guerre.

Quelques coutumes pour entrer dans les lieux du Zourkhaneh

Il est communément admis, du moins chez les sportifs eux-mêmes, que l'espace du Zourkhaneh est réservé aux purs, aux généreux, aux gens dignes, polis, modestes, croyants, pratiquants ; en

somme, aux irréprochables parmi les irréprochables.

L'entrée du Zourkhaneh est une porte basse, de sorte que pour s'introduire dans la salle principale, le sportif et le visiteur sont obligés de se pencher en signe de modestie. La phase pratique de ce sport débute dès l'aube, après la prière du matin et ce, jusqu'à l'heure du petit déjeuner. Mais il est également devenu assez courant, depuis une trentaine d'années, de s'y adonner le soir, en prenant soin de laisser s'écouler deux bonnes heures après le dîner.

Le "Morched" (Maître) du Zourkhaneh se doit de respecter le sportif qui entre dans les lieux à la mesure de son rang (son ancienneté, ses succès, etc ...). Il a également la charge d'annoncer la bienvenue aux sportifs en tapant sur son tambour, et de faire sonner la cloche pour les champions de haut niveau.

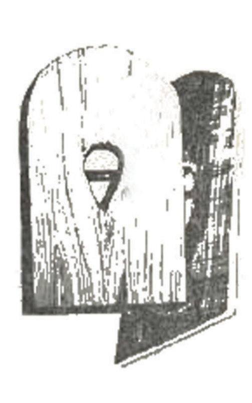
Les sportifs doivent s'agenouiller et embrasser le sol ainsi que le matériel sportif, autrement dit, leurs haltères, le "Kabbadeh" et la "Grande Pierre". Pour faciliter cette tâche, le sportif peut poser sa main droite sur ses lèvres, l'embrasser, et toucher ensuite le sol. Il doit répéter ce geste à chaque fois qu'il quitte les lieux.

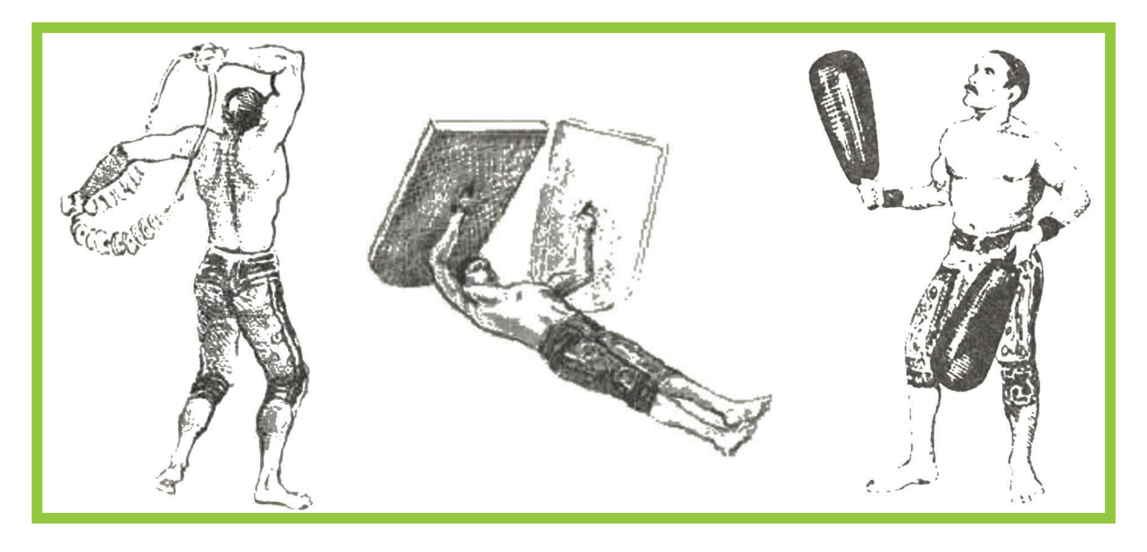


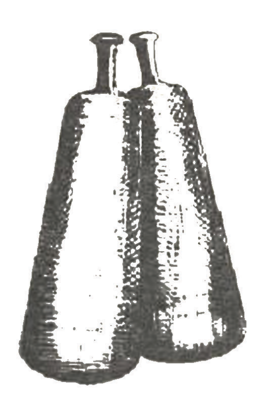
Pendant les séances, c'est le doyen des sportifs qui dirige l'ensemble du groupe, les anciens au même titre que les débutants.

Au cours de sa présentation individuelle, le pratiquant doit demander l'aval des anciens, avant que le "Morched" ne l'autorise à débuter son exhibition au centre de la piste.

Le "Morched" chante à haute voix d'anciens poèmes et encourage les sportifs pendant toute la durée de la séance.







La fin du monde

Azadeh BABAÏ-FARD

Je resterai réveillée jusqu'au matin s'il le faut et je réfléchirai. Il faut absolument que je me rappelle où je l'ai posée. J'ai mis sens dessus-dessous toutes les étagères de mon armoire. Pourtant, je suis sûre qu'elle était là, glissée entre mes vêtements soigneusement pliés dans un panier.

Tu te souviens de la nuit où j'ai enregistré le film ? Un témoignage authentique. Je



me rappelle de tous les détails ; l'éclairage blafard de la lampe du plafond, les valises prêtes, la chambre en désordre avec des habits traînant dans chaque coin. Je regarde autour de moi. J'ai le sentiment de flotter dans l'espace et de n'avoir qu'à tendre la main pour saisir un de ces objets suspendus dans l'air - tes affaires - et en guise de souvenir - d'un passé- le fourrer discrètement dans mon sac.

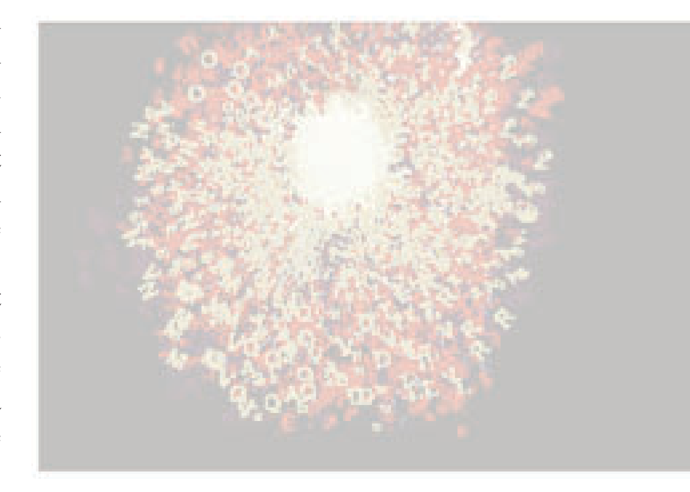
Il est minuit et demi et il reste une heure et demie avant la fin du monde, peut-être même deux. A quelle heure dois-tu partir? Il ne répond pas. Il n'entend même pas ma voix. Dans quelques heures, fatigué, il fermera ses yeux dans l'obscurité de la nuit et lorsqu'il les rouvrira, il sera à des milliers de kilomètres.

J'essaie de me mettre dans la peau d'un de ces héros de romans-fleuve qui se retrouverait dans une situation similaire. Rien ne me vient à l'esprit. En ce moment, peut-être un écrivain est-il en train d'écrire quelque chose à mon sujet. Non, c'est impossible ! C'est sûrement un coup monté. Peut-être sommes-nous au studio en train de jouer dans un film et je suis censée, en ce moment, interpréter la scène des adieux. En un instant, je dois me laisser pénétrer par toutes mes émotions, les bons et mauvais moments, la nostalgie, l'anxiété, l'impatience pour que jaillisse une seule larme. L'équipe de tournage a les yeux fixés sur moi. Les projecteurs s'allument. La claquette retentit. Le micro est au-dessus de ma tête. J'ai du mal à respirer. Je ne peux croire que je le vois pour la dernière fois. Je caresse l'espace vide qui m'entoure. Je me déplace comme une aveugle dans la pièce. Je doute même des objets que je touche. Existent-ils ? Les livres, les habits, le lit en bois, moi, lui ?

Tout cela, je l'avais enregistré. Tu te souviens?

Qu'est-ce que j'ai froid dans la chaleur de l'été! Mon corps devient de plus en plus glacé, et toi, tu ne penses qu'au chemin. La minuterie de ma caméra me rappelle que la fin du monde s'approche. Je dois partir. J'éteins ma caméra. Je la dépose dans mon sac. J'enfile mes habits. Il n'y a plus aucune histoire. Il ne restera plus aucune trace de ce que nous avons fait sur cette terre. Où ai-je mis ce film? Ma mémoire me trahit.

J'ai interprété la scène des adieux de la pire manière. Un regard froid et éteint vers la caméra. Coupez ! Impossible de répéter la scène. J'ai quitté le studio en vitesse. Bien entendu, il pleuvait. Bien entendu, il faisait nuit. Bien entendu, à peine arrivée dans la rue, un taxi s'arrêtait juste devant mes pieds. Je m'installais à l'arrière. Je baissais la vitre et, tandis que la pluie frappait sans pitié mon visage, j'éclatais en sanglots et pleurais sans discontinuer.



Le jour se lève. Je me suis assise à l'arrière du taxi. J'ai fixé les rangées d'arbres qui bordent l'autoroute et me suis étonnée de ne pas les avoir remarquées avant. Tu es parti. Il y a un vent frais. Il n'y a pas de pluie, ni de larmes. Depuis la fin du monde, vingt minutes se sont écoulées et je suis toujours vivante. Je pense à cet écrivain. La suite de son roman n'est peut-être pas aussi amère. Demain matin, elle reprendra son histoire. Lorsque nous nous réveillerons tous deux d'un long sommeil.

Traduit par
BLEEKER - ASHKAN

Hassan HOSSEINI

Poète de l'Achourâ

Présenté et traduit par
Rouhollah HOSSEINI



Après qui soupirai-je
Moi qui comme le feu vis en brûlant
Ni triste ni joyeux
Ni terre ni univers
Ni mot ni fond
Que signifie-je?

Pour le chiite fervent qu'est Hassan Hosseini, que signifierait la vie sans amour pour son Imâm, le guide des martyres de Kerbala; celui dont le courage et le dévouement pour la sauvegarde des valeurs islamiques marquèrent l'histoire du chiisme? Hosseini est en effet le grand héritier de cette tradition poétique iranienne qui glorifie, depuis le quatrième siècle de l'hégire, le prophète de l'Islam et sa famille, son "Ahl'al Bayt", et particulièrement le troisième imâm chiite.

Il paraît que la plus ancienne élégie célébrant le deuil de l'Imam Hossein (p.s.) en Iran est signée de la main de Kassaï de Merv, poète du quatrième siècle de l'hégire. Vient ensuite le poète de Ghobâd, Nasser Khosrô, lequel chanta pareillement et avec passion l'épopée de Kerbala. Beaucoup d'autres poètes trouvèrent également leur source d'inspiration dans ce carnage cruel, mais c'est surtout avec l'accession au pouvoir de la dynastie safavide et le développement du chiisme en Iran que cette forme poétique s'épanouit véritablement. Mohtasham Kashani passait à l'époque pour l'un des plus habiles poètes en la matière. Il faut également signaler d'autres grands noms dont les œuvres ont trait au martyre de l'Imam Hossein: Vessâl, Soroush, Gha'ani, Cheykh Bahaï et Sâëb Tabrizi, l'un des maîtres du style indien. Cette tradition continua à gagner du terrain jusqu'à l'époque de Nader chah, qui pour sa part favorisait le sunnisme au détriment du chiisme. La poésie religieuse chiite fut confrontée alors à une période relativement courte de stagnation. Elle se renouvela avec l'arrivée au pouvoir des Zends, et devint désormais, et ce jusqu'à la Révolution islamique,

omniprésente dans l'œuvre de différents poètes. Elle trouva alors un nouveau support dans l'héroïsme révolutionnaire d'un peuple, qui brandit l'étendard du troisième Imâm chiite face à l'oppression ambiante.

L'Achourâ est en effet considéré comme symbole de la dénonciation de l'injustice et de l'esclavage, et l'on considère qu'il donna spirituellement naissance à la Révolution islamique. Le poète voyait dans la révolte audacieuse de son peuple les mêmes caractères déjà perçus chez les martyres de Kerbala: le peuple iranien s'était insurgé contre l'injustice pahlavie, en réclamant sa liberté. Mais le goût de la liberté se manifesta surtout dans la poésie de guerre; (celle qui éclata entre l'Iran et l'Iraq en 1980). Le poète n'était plus le passif chanteur d'un deuil ancien, mais il s'installait en plein milieu de la tragédie; il voyait de ses propres yeux le dévouement, le courage, et l'amour pour la patrie de ses "frères", dont la gorge se gonflait d'un sang rose tandis qu'ils se remémoraient le "jardin perdu au milieu d'une haie vive." Il considérait la guerre comme une grâce accordée par Dieu qui s'adonnait pour lors à cueillir "les plus belles fleurs de son jardin". C'était comme si les portes du ciel s'étaient ouvertes aux plus méritants des humains. Voilà comment vont les choses pour les poètes de guerre, pour les Gheysar Aminpour, Salmân Harati, Alireza ghazveh et pour Hassan Hosseini.

Né en 1956 à Téhéran, Hosseini est considéré comme l'un des plus célèbres poètes de la Révolution et de la guerre. Il mit en effet sa poésie au service des valeurs révolutionnaires dont les plus considérables, à ses yeux, étaient de désobéir à la tyrannie, de conserver le goût de la liberté et de dénoncer l'oppression des plus faibles. Poète qui ne tergiverse pas avec les valeurs révolutionnaires, et qui s'attaque à ce titre aux poètes et érudits qui selon la circonstance renoncent à leur *engagement*. Ses textes de forme courte reflètent la dimension critique de son oeuvre:

"Un poète emprunta de l'argent
Sa poésie se calma alors"

Sa structure poétique de prédilection reste à n'en pas douter le quatrain. Sous cette forme, il a composé de beaux textes que l'on continue aujourd'hui encore de fredonner eu égard à la pureté et à la force des images qu'ils véhiculent. Celles-ci ont trouvé place au sein d'une langue joliment ornementée, claire malgré l'influence évidente de Bidel Dehlavi, grand maître du style indien, à qui Hosseini a d'ailleurs consacré un essai. Son œuvre poétique comporte les recueils *Moineau et Gabriel, Tous en cœur avec la glotte d'Ismaël et Limailles de fer.*

Très tôt décédé à l'âge de 49 ans, Hassan Hosseini nous a laissé en partage une œuvre sensible particulièrement caractéristique d'une certaine culture iranienne, en même temps révolutionnaire et traditionnelle.

Seul Dieu savait
Que ce cœur immense comme la mer
Ne se laisserait jamais enchaîner
Par de vaines maximes
Et qu'avec des lèvres onduleuses
Il baiserait les rives lointaines du danger

Pèlerinage aux alentours des lieux saints

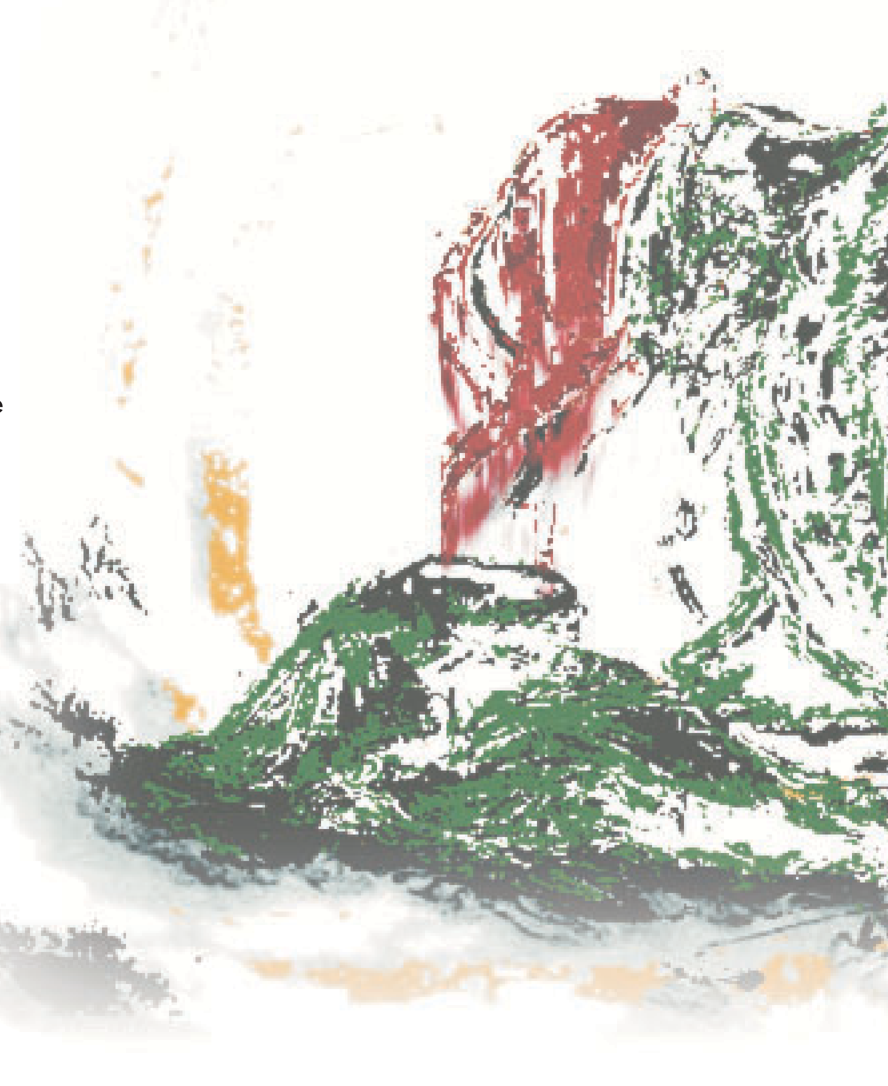
" Le dos tourné à l'océan
Jamais de la pluie
La prière ne se lèvera
Au ciel".
En face du désert
Tu crias
Et sur tous les champs
Le vent fut béni.

Ce soir je suis venu visiter en pèlerin
Les alentours de ton cri
Peut-être que mes lèvres
Seront bénies:
Les mains étaient brisées
Ou fermées
Et si pied il y avait
Il marchait vers la lassitude.
Les longues clameurs
Heurtaient les murs continus
Et une haine infinie

Soumise à la peste
Espéraient obtenir d'une pauvre terre
Un semblant de royaume des cieux.

Ce soir, je suis venu en pèlerin voir
Les alentours de ton cri
Et mes lèvres fièrement avouent:
Si ta gorge n'était pas
La raison du larynx
N'aurait pu songer
A crier fort
Si ta gorge n'était pas…

Je dois me lever
Et en face de l'océan de l'attente
Pendre ton portrait d'aujourd'hui
Sur le mur des baisers
Peut-être que mon cœur- cette prière ancienne-
Sera exaucé
Au seuil de ton nom.



Le mont se brisa l'échine

Comme la lune
Ton nom se répétait sur les lèvres des cieux
Et ton pacte de fraternité
Avec les monts de lumière
Etait solide
À l'instar des versets de guerre sainte

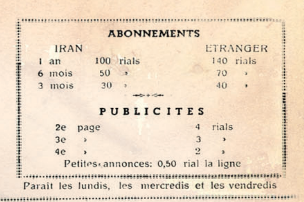
Tu es ce mystère vaillant
Qu'un jour prononça Forât
Et une heure plus tard
Sous la pluie d'acier battante
Te révéla
Haché

Et le vent
Parla de toi
Aux effluves de la tente
Et l'attente se fit longue
Dans l'étonnement enfantin de l'Harem

Tu es ce mystère vaillant
Qu'un jour prononça Forât
Et en s'efforçant de te comprendre
Le mont se brisa l'échine.

REDACTION ET ADMINISTRATION
Tchaharrah Vezarate Djang
Téléphone: No 388
Adresse télégraphique:
TEJOUR-TEHERAN
Le numéro: 0,50 rial

LE JOURNAL DE TEHERAN


ABONNEMENTS

	IRAN	ETRANGER
1 an	100 rials	140 rials
6 mois	50 »	70 »
3 mois	30 »	40 »

PUBLICITES

2e page	4 rials
3e »	3 »
4e »	2 »

Petites annonces: 0,50 rial la ligne

Parait les lundis, les mercredis et les vendredis

Le plus fort tirage des journaux en langue étrangère publiés en Iran

Les Classiques français et l'Orient

On trouvera ci-dessous les conclusions générales du cours de M. Lusset, professeur au Lycée de Damas, à l'institut d'Etudes littéraires de Damas. Ainsi présentées, détachées de l'étude qui les a inspirées et des faits qui les justifient, elles pourront paraître manquer de solidité et de cohésion, parce qu'il est impossible de rappeler ici les développements qui les ont précédées. Il ne peut donc s'agir ici que de donner une idée de l'effort qui a été tenté et d'indiquer dans quelle direction cet effort serait susceptible d'être poursuivi.

Je m'étais proposé d'étudier avec vous un certain nombre d'œuvres ou de pages de grands écrivains français de la période classique. Le choix de ces œuvres ou de ces fragments était déterminé par le sujet même de ce cours: Les classiques français et l'Orient. Nous avons été ainsi amenés à aborder successivement dans l'ordre chronologique:

1º Les pensées de Pascal, composées de 1658 à 1662. (Section IX, p. 595 et suiv. dans la petite édition Brunschvicg).

2° La " turquerie " du Bourgeois Gentilhomme, de Molière (1070).

3º La tragédie turque Bajazet, de Racine (1672).

4º Les fables " orientales " du second recueil de La Fontaine (1678-79).

5° Enfin deux fragments des Caractères de La Bruyère (1688) (au chap. XII - Des Jugements - : " Si les ambassadeurs des princes étrangers…" ainsi que les deux petits paragraphes suivants et au chap. XVI - Des esprits forts - ; " Si l'on nous assurait que le motif secret de l'ambassade des Siamois… ")

Les questions essentielles que nous nous étions posées étaient les suivantes: Un certain nombre d'écrivains de l'époque classique, qui comptent parmi les plus grands artistes et les plus grands esprits du siècle de Louis XIV, se sont inspirés de l'Orient, ou du moins ont accordé à l'Orient une certaine place dans leurs œuvres.

1° Comment ont-ils connu l'Orient? Quel Orient ont-ils connu ? Que pouvaient-ils savoir de lui ? Les problèmes qui se posent ici sont donc des problèmes de documentation et de sources.

2° Comment ont-ils exploité leurs connaissances ? Quelle a été leur vision de l'Orient ? Comment l'ont-ils "utilisé" dans leurs œuvres? Problèmes d'ordre intellectuel ou esthétique.

On voit aisément le lien qui existe entre ces deux questions: D'une part la connaissance de l'Orient, déterminée à la

fois par l'époque qui impose même aux plus grands esprits une certaine façon de voir les choses, d'aborder les problèmes, et aussi par ce qu'on pourrait appeler les hasards de l'information (Racine composant son Bajazet sans connaître la nouvelle de Segrais qui traite le même sujet). - D'autre part la mise en œuvre, qui dépend à la fois de la personnalité de l'artiste, du but qu'il se propose et - ceci est surtout vrai au XVII[e] siècle - des exigences du genre qu'il traite.

Sans reprendre les conclusions partielles concernant chacun des auteurs successivement étudiés, je voudrais maintenant, me plaçant à un point de vue plus général, formuler un certain nombre de réflexions qui se dégagent de l'ensemble des faits.

La première, c'est que l'Orient tient dans la littérature française de 1a deuxième moitié du XVIIe siècle une place beaucoup plus considérable que celle qu'on serait tenté de lui attribuer à priori, en songeant que la généralité, l'impersonnalité d'une part, d'autre part l'imitation des anciens sont considérés comme des dogmes essentiels du classicisme. Il est intéressant de constater que l'engouement du public français pour l'Orient, qui commence à se développer précisément au cours de la deuxième moitié du XVII[e] siècle, a influé directement sur les écrivains contemporains et pas seulement sur des écrivains de second plan. Ayant éliminé ces derniers de propos délibérés, j'ai eu cependant à m'occuper de cinq auteurs qui comptent parmi les plus grands de l'époque classique. Et si l'on objecte qu'il n'est pas étonnant de voir Molière et La Bruyère, tous deux peintres de la société contemporaine, accorder une place dans leurs œuvres à l'actualité immédiate, il n'en reste pas moins que Pascal ne croit pas pouvoir passer sous silence la religion musulmane, que La Fontaine cherche dans la fable orientale sinon un renouvellement, du moins un élargissement de son inspiration, et qu'enfin Racine, après Bérénice, tragédie antique et, selon une formule bien connue, la plus racinienne de ses pièces, écrit Bajazet, tragédie turque à sujet contemporain. Ainsi les grands classiques avaient le souci de l'actualité, parce que, comme tous les auteurs, ils écrivaient pour leur public, et que le public aime toujours ce qui est nouveau et actuel - On pourrait certes trouver - d'autres exemples - et même chez Racine - à l'appui de cette affirmation. - On voit par là combien il est inopportun - ceci dit entre parenthèses - de critiquer aujourd'hui le souci de tels de nos auteurs de s'adapter au goût du public, en leur opposant je ne sais quel détachement supérieur de ceux qu'on leur propose comme modèles dans le passé. - Ne conviendrait-il pas plutôt de leur faire remarquer que, quand Racine voulait sacrifier au goût du public, il écrivait quand même Bajazet!

Quoi qu'il en soit; il convient de noter que l'orient, ainsi intronisé par les grands classiques, semble avoir à ce moment-là acquis définitivement droit de cité dans la littérature française.

Une autre remarque s'impose nous avons eu l'occasion, en étudiant les différents auteurs considérés, de marquer les limites étroites que leur imposait l'insuffisance de la connaissance de l'Orient vers le milieu du XVII[e] siècle. Cette connaissance est non seulement sommaire, mais entachée de toute espèce de préjugés. En ce qui concerne particulièrement le monde arabe et l'Islam, nous avons vu que, dans la plupart des cas, voyageurs ou compilateurs étaient presque toujours aveuglés par leurs préjugés

religieux, et qu'il leur était pratiquement impossible d'essayer d'être objectifs. Les Croisades sont terminées depuis longtemps, mais "l'esprit des Croisades" subsiste encore. C'est pourquoi, malgré son génie, Pascal, qui n'a pu connaître le Coran qu'à travers les compilations de Baudrier ou de Grotius, et la mauvaise traduction de Du Ryer, a malheureusement, comme nous l'avons vu appuyé certaines de ses affirmations sur des inexactitudes et des erreurs manifestes. A côté de cela, nous avons noté cependant les intéressantes tentatives de reconstitution de costumes orientaux dans le Bourgeois Gentilhomme, avec l'aide du chevalier d'Arvieux. - Nous avons vu aussi avec quel rare bonheur Racine a sauvegardé la vraisemblance morale dans Bajazet. Toutefois, malgré ces limitations et ces insuffisances, n'est-il pas curieux de constater que, si on cherche à classer les auteurs étudiés d'après la façon dont ils ont "utilisé" l'Orient dans leurs œuvres, on se trouve en présence de deux grandes catégories, représentant deux directions essentielles qui ne cesseront de s'affirmer aux époques suivantes avec les mêmes tendances, les mêmes caractères fondamentaux, et cela jusqu'à la période contemporaine.

A) Nous avons trouvé chez Pascal et La Bruyère ce qu'on pourrait appeler une utilisation philosophique de l'Orient. L'adjectif philosophique est pris ici, bien entendu, en un sens très large, au sens du XVIIe siècle, si l'on veut. On pourrait appeler cela aussi l'utilisation idéologique de l'Orient. Nous savons déjà ce qui la caractérise: il s'agit bien moins de chercher à connaître l'Orient que d'utiliser, d'exploiter ce qu'on en connaît - ou ce qu'on croit en connaître - dans le but de défendre ou de combattre certaines idées spécifiquement occidentales. - L'Orient ici n'est donc pas une fin, mais un moyen. Ainsi Pascal réfute le prophète de l'Islam sans le connaître, parce qu'il veut faire l'apologie du christianisme. Ainsi La Bruyère reproche à ses compatriotes leurs étonnements naïfs en présence des Siamois, et le fait que ces étrangers ont montré à Paris du bon sens et de l'esprit lui inspire une réflexion toute cartésienne sur l'universalité de la raison: "La prévention du pays, jointe à l'orgueil de la nation, nous fait oublier que la raison est de tous les climats, et que l'on pense juste partout où il y a des hommes".

B) Molière, Racine et La Fontaine, au contraire, utilisent l'Orient en artistes, c'est-à-dire d'une façon essentiellement personnelle. Eux aussi, avec le tact souverain que leur confère leur génie, attirent l'Orient à eux, mais pour des fins esthétiques, c'est-à-dire désintéressées, et ils lui empruntent exactement ce qui leur convient ou plutôt ce qui exactement convient à leur oeuvre, ce qui lui apportera juste ce qu'il faut de piquant, d'actuel, d'inédit, sans rien lui faire perdre de son originalité profonde- Ainsi, dans le second recueil, seule l'étude des sources peut permettre de distinguer les fables "orientales" des autres. Pas plus qu'il n'a accepté la sécheresse de la fable ésopique, La Fontaine ne s'est laissé aller à l'abondante prolixité de la fable orientale, et l'équilibre qu'il garde entre les deux n'est pas autre chose que la marque de son tempérament et de sa personnalité. De même nous avons vu, en étudiant Bajazet, avec quelle délicatesse de touche Racine avait procédé, pour unir dans un dosage subtil les éléments turcs aux éléments proprement raciniens de sa tragédie

Quoi qu'il en soit, qu'il s'agisse d'une

utilisation philosophique ou d'une utilisation esthétique de l'Orient, on constate dans les deux cas la même interprétation subjective de l'Orient et c'est justement cela que j'ai voulu marquer en choisissant, au lieu du mot influence qu'on aurait peut-être attendu, le mot "utilisation", plus prosaïque peut-être, mais combien plus significatif. Or, sans vouloir dépasser les limites que je me suis assignées dans ce cours, je crois qu'il serait intéressant d'essayer d'en poursuivre la démonstration dans le temps, et qu'on arriverait peut-être à établir d'une façon suffisamment valable que ce caractère d'interprétation subjective de l'Orient par l'Occident, du moins en ce qui concerne la France, est l'une des formes essentielles des échanges culturels qui ont lieu entre ces deux mondes différents.

Enfin et pour terminer nous ferons une dernière constatation: malgré les insuffisances qui tiennent l'époque, en ce qui concerne la connaissance de l'Orient, Il n'est pas interdit de se demander quel est, parmi les écrivains que nous avons étudiés, celui qui en a donné l'image la plus fidèle. La réponse n'est pas douteuse: C'est Racine. Nous parlions tout à l'heure du dosage subtil des différents éléments de sa tragédie.-Nous avons vu d'autre part dans notre examen de Bajazet que si Racine avait, selon l'expression de P. Martino "anobli et francisé ses personnages ", il n'en a pas moins en même temps attaché la plus grande importance à la vraisemblance morale, à ce qu'on pourrait appeler la couleur locale psychologique; et nous avons démontré texte en mains, qu'il a tiré le plus heureux parti des renseignements que lui avait fournis M. de Nantouillet, que pas un seul instant il n'oublie que son drame est un drame du Sérail. Quant aux personnages, n'a-t-il pas créé la figure inoubliable du vieil Achomat, "nourri dans le sérail", rompu à toutes les intrigues, méprisant Tes femmes et l'amour, et dont les rapports complexes avec son sultan - d'hier ou de demain - sont si finement marqués? En vérité, ce grand vizir semble sorti tout vivant de l'histoire turque, et on ne sait ce qui doit l'emporter le plus, de la surprise ou de l'admiration, quand on constate que ce personnage est précisément un de ceux qui sont de l'invention de Racine: Dans la nouvelle de Segrais, et sans doute aussi dans la réalité, le vieil Achomat était un eunuque du palais. Ainsi l'intuition de l'artiste rejoint l'objectivité du savant. Contrairement à Pascal, Racine ne veut rien défendre, rien imposer, rien démontrer. Il ne songe qu'à sa mission d'artiste, qui est de créer de la beauté, et c'est précisément pour cela qu'il atteint au plus haut degré de vérité auquel il pouvait parvenir. Belle leçon d'objectivité, et qui, je le crois, est encore valable aujourd'hui.

FÉLIX LUSSET.

Journal de Téhéran
12 Chahrivar 1315, 3 Septembre 1936

Boîte à textes

"SES YEUX" de Bozorg Alavi

Ahmad SHAKERI

Dans la littérature romanesque persane d'après la Révolution constitutionnelle (*Mashrouteh*), que certains désignent comme la période de la prise de conscience des Iraniens des techniques de la narration de l'histoire ou la période du roman moderne d'Iran, il y avait des avant-gardes qui avaient une vision nouvelle de la littérature. Des écrivains comme Mohammad Ali Jamâlzâdeh avec "*Il était une fois*", Sadegh Hedayat avec "*La Chouette Aveugle*" et Bozorg Alavi avec "*Ses Yeux*" ont essayé de tracer un nouveau chemin pour les générations suivantes. Mais aucun d'eux, mis à part Sadegh Hedayat, n'ont pu acquérir une réputation universelle. En effet, longtemps après sa publication, "L*a Chouette Aveugle*" est toujours une oeuvre dont la valeur artistique s'accroît de jour en jour. Et parmi ces écrivains, Bozorg Alavi est un écrivain qui "voulait être un écrivain".

Il est né en 1903 à Téhéran et est mort en 1996 à Berlin. Selon ses écrits, l'un des premiers livres qu'il a lu dans son enfance, loin des yeux de son père, ce sont "*Les Mémoires de Hâj Sayyâh*" auquel il n'a rien compris mais il suffit "qu'ils luttent contre les cruels et défendent les pauvres" pour satisfaire sa curiosité enfantine. Cette curiosité et ces pensées enfantines portent leurs fruits dans ses oeuvres futures dont l'engagement social, les problèmes politiques et sociaux et l'idéalisme constituent les sujets principaux.

"*Ses Yeux*" sont parus en 1952, dans la période où les écrivains iraniens expérimentaient l'écriture selon les règles et les méthodes des romanciers occidentaux. Le titre de ce roman provient du nom d'un tableau peint par le personnage principal de ce livre -Ostâd Mâkân- qui n'a pas une identité précise et c'est ce mystère qui incite le lecteur à suivre toute l'histoire. Le thème principal est le récit d'amour entre ces "yeux " et Ostâd Mâkân. Le narrateur de l'histoire est un homme qui cherche à découvrir le mystère d'Ostâd grâce à la collection de ses peintures dans un musée. Le roman commence par les images des années

1938 en Iran et l'atmosphère étouffante de ces années-là. Le narrateur intra-diégétique qui est parfois en dehors de l'histoire, donne des informations sur le chronotope de l'histoire. La célébrité universelle d'Ostâd, la nouvelle de sa mort et les histoires contradictoires répandues sur sa vie, provoquent le narrateur à dévoiler "ses yeux". Ce qui est intéressant, ce sont les descriptions réelles et concrètes des caractères qui amènent le lecteur à rapprocher le personnage d'Ostâd Mâkân à "Kamal ol-Molk" qui est, malgré sa notoriété, condamné à l'exil à cause de ses avis contre le sultan qâdjâr. Et enfin, le narrateur intelligent de l'histoire comprend que chaque année à une date précise, une certaine femme vient visiter ce tableau. C'est Faranguisse, la femme mystérieuse de la vie d'Ostâd Mâkân. A partir de là, l'histoire devient romantique et l'aspect réel s'efface, car la narration est faite par Faranguisse. Avant de faire la connaissance d'Ostâd Mâkân, elle était étudiante à l'Ecole des Beaux- Arts à Paris et après être rentrée en Iran, grâce à un ami, elle est présentée à "Ostâd Mâkân" pour continuer ses combats contre le système politique du Chah, mais le hasard d'une rencontre bouleverse ses plans. Elle est tombée amoureuse de lui mais celui-ci est dans une mauvaise situation et ne peut s'engager dans une relation amoureuse. Cependant, il n'arrive pas à oublier les yeux de Faranguisse. Il craint la douceur de ce regard qui l'entraîne dans une passion de ses yeux.

La vision de Bozorg Alavi de la femme est une vision éthérée. Ces descriptions aident le lecteur à mieux comprendre le monde d'Ostâd. Alavi, par son coeur sensible et par le charme de son récit, a su également doter ses lecteurs de l'âme d'Ostâd Mâkân. Nous avons tous pour elle, les yeux de son amant, comme dans la représentation du Cid de Corneille où, selon Boileau "Tout Paris a pour Chiméne les yeux de Rodrigue ". Mais Faranguisse essaie de se calmer dans la vie grâce aux souvenirs et de prouver que "Ces yeux ne sont pas pour lui" ....

Ce roman est l'un des derniers écrits de Bozorg Alavi en Iran. Après les événements de 28 Mordâd 1332 (19 Août 1953), il quitte l'Iran pour l'Allemagne où il travaille comme professeur à l'université de Berlin; mais les recherches universitaires d'une part et l'impuissance à faire publier ses oeuvres sous l'ancien régime d'autre part, ne lui ont pas permis de parvenir à ce qu'il voulait dans le domaine du roman persan.



Le titre de ce roman provient du nom d'un tableau peint par le personnage principal de ce livre -Ostâd Mâkân- qui n'a pas une identité précise et c'est ce mystère qui incite le lecteur à suivre toute l'histoire.

Références:
1. Alavi, Bozorg, Ses Yeux, Téhéran, Negâh, 2004 (6e édition).
2. Mir-sâdeghi, Jamal, Les écrivains contemporains d'Iran, Téhéran, Eshâreh, 2003.
3. Hosseinzadeh A. et Shahpar-rad k., Tahlilé Anvâé Dâstân,Téhéran, Ghatréh,2004.

Permis de conduire

Cinq années sont passées depuis l'obtention du permis de conduire, mais je ne l'ai pas eu sans difficultés. Après avoir terminé mes études au lycée, mon père m'a obligée à passer l'examen de conduite. Je me suis donc exercée à conduire pendant 5 mois et puis je me suis rendue à Shahrak azmayesh où se rendaient les candidats pour passer les tests de conduite. Il y avait deux types d'examens : l'un théorique que j'avais réussi du premier coup. Mais pour ce qui concernait la pratique, c'était devenu le cauchemar de mes nuits.

Le jour de l'examen, ma mère m'a accompagnée. Elle a pris la mère d'une autre candidate, Maryam, en amitié et nous fûmes présentées par nos mères. Les candidates étaient nombreuses ; on a mis Maryam et moi dans deux groupes différents. Après des heures d'attente, l'une des examinatrices m'a demandé de conduire et elle m'a ordonné de faire marche arrière. Je reculais quand un bruit terrible m'a arrêté. Ah non, la voiture que je conduisais avait heurté celle de Maryam, qui était en train de tourner! Je voulais disparaître cent pieds sous terre. Avoir un accident le jour de l'examen ! Comment j'aurais pu raconter cet événement aux autres !

On m'a infligé une amende de 8000 tomans, j'avais cassé le feu gauche de la voiture. Maintenant que je me rappelle cette histoire je ne peux que rire de moi pour tant de bêtises.

Nazanin KIANI

Une attaque avortée

Samedi 15 mehr de l'année dernière, assise sur le lit dans ma chambre, je lisais un journal, quand tout d'un coup, j'ai entendu le cri d'une femme qui m'a fait sursauter comme frappée par la foudre. Je me suis approchée de la fenêtre, regardant bien, j'ai vu une femme terrifiée et grelottant. Elle montrait la banque Melli qui est justement située devant chez moi. Mais elle était loin et je ne pouvais pas comprendre ce qu'elle criait aux passants. Après quelques instants, deux personnes en cagoules sont sorties de la banque avec deux otages. C'était incroyable. Deux braqueurs avaient mis un revolver sur la tempe du directeur de la banque. L'un d'eux donnait des coups de crosse sur le crâne d'un vieil homme. Personne ne bougeait, mais la sonnette de l'alarme a soudainement brisé le silence; les policiers ont fait irruption et ont encerclé les braqueurs de toutes parts. Ceux-ci furent arrêtés et leur tentative qui avorta, finit sans effusion de sang.

Quelques jours après, la une d'un journal attira mon attention: "Grâce à une voisine dans le voisinage de la banque les policiers ont arrêté la bande des braqueurs" .

Hanieh HOSSEINI-MOGHADDAM

Je suis relégué aux oubliettes,
Dans l'erreur dont je n'attendais jamais son arrivée.
Je me suis tu, il y a longtemps,
Parfois, le cri s'envole de mon cœur,
Mais, il n'aura jamais l'occasion de se débarrasser, de se dresser.

Comme je suis ébloui,
Des coups durs d'être ignoré,
Comme un petit arbre, dans l'attente, je suis planté dans le désert de l'infidélité.

Je suis déplacé,
En raison de l'errance dûe à la tempête dure de la vie.
Oui !

Il y a longtemps que je me suis tu, que je suis oublié,
Car, j'ai perdu la connaissance.

Sohrâb FAZEL

Traduit du persan par
Réza DAVOUDI

"Correspondances Kiarostami-Erice"



"Correspondances Kiarostami-Erice". L'exposition jusqu'au 24 septembre 2006 au Centre de Culture Contemporaine de Barcelone (CCCB) a été inaugurée le 4 juillet, en présence des deux grands cinéastes iranien et espagnol, Abbas Kiarostami et Victor Erice.

Le CCCB expose les "Correspondances" des deux célèbres cinéastes contemporains qualifiés souvent d'"indépendants", de "résistants" ou de "anti-hollywoodiens". Mais au-delà des correspondances écrites des deux artistes, cette exposition établit une correspondance non écrite entre Abbas Kiarostami et Victor Erice, sous forme de brèves séquences de leurs œuvres cinématographiques pour croiser ainsi leur point de vue esthétique sur divers thèmes: nature, paysages, homme et enfant, arbre, silence, etc.

Lorsque le visiteur entre dans la salle d'exposition du Centre de la Culture Contemporaine de Barcelone, il aperçoit tout d'abord l'œuvre *Les Arabes en papier*, statues en arbre de taille naturelle, œuvre de Kiarostami, qui évoque la vision du monde "naturaliste" qui lui est propre ; vision qu'il partage à bien des égards avec le cinéaste espagnol, Victor Erice. Dans une autre galerie, des séquences des films de Kiarostami et d'Erice consacrés à la nature et à l'enfance, établissent un parallèle séduisant entre les deux artistes.

Chaque vendredi, un film de Kiarostami et d'Erice est projeté, et la projection d'un clip vidéo résume leur vie et leur œuvre, leurs pensées et leurs points de vue communs relatifs à l'art cinématographique. En marge de cette exposition, les visiteurs peuvent apprécier également une série de dessins, de peintures et de photos appartenant aux deux cinéastes. L'exposition "Correspondances Kiarostami-Erice" a été organisée par le CCCB, avec la collaboration de La Case Encendida.

Biographie cinématographique de Mahmoud Farshchian

La chaîne locale de l'IRIB dans la province d'Ispahan est en train de réaliser un "documentaire-fiction" de 35 minutes sur la vie et l'œuvre du célèbre dessinateur, peintre et miniaturiste iranien originaire d'Ispahan, Mahmoud Farshchian. La plupart des séquences de ce film ont été tournées à Ispahan, Machad et Téhéran. Dans les gros plans de ce documentaire-fiction, le grand artiste raconte les moments forts de sa vie et de sa carrière artistique.



Commémoration de Sohrawardi



A l'occasion du 8 mordad, journée nationale de commémoration du souvenir de Chihâb al-Dîn Yahyâ Sohrawardi, l'Institut Iranien de Philosophie organise des cérémonies spéciales, réunissant des philosophes, des professeurs d'université et des experts iraniens.

Né en 1155, Sohrawardi, philosophe et mystique de l'Islam chiite, étudia à Ispahan où il découvrit la pensée d'Avicenne. Dans son œuvre principale, *Théosophie de l'Orient* (Hikmat al-Ichrâq) il a voulu établir un lien entre la philosophie et le soufisme. L'impact considérable de sa doctrine fut à l'origine d'une école de " philosophie orientale ou illuminative " dont les représentants furent parfois appelés " platoniciens de Perse".

Exposition des Arts islamiques en Ecosse



L'exposition des Arts islamiques a ouvert ses portes à Edimbourg (Ecosse) le 16 juillet et ce jusqu'au 4 novembre 2006.

Cette exposition contient plus de 200 pièces empruntées au Musée National d'Ecosse. Les organisateurs de cette exposition souhaitent familiariser les visiteurs avec les différents aspects de l'art et de la culture islamiques. Il s'agit également de mieux situer, grâce à la présentation d'œuvres variées, la place et le statut de cette culture au sein du patrimoine mondial. Leur objectif est de contribuer aux échanges culturels et au dialogue des civilisations.

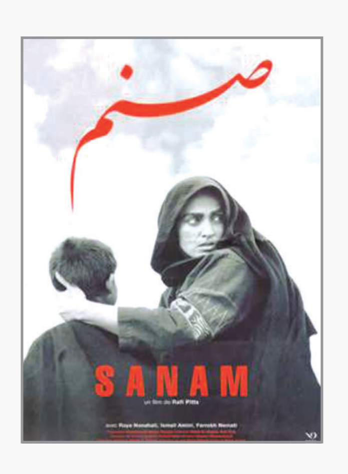
C'est l'hiver à Paris !

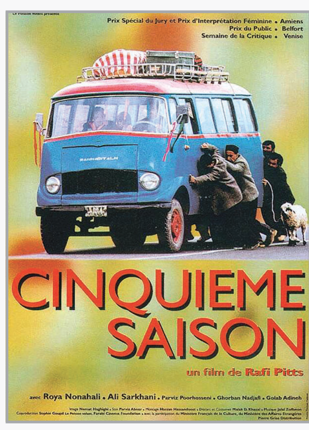
Cette année, le cinéma iranien était présent à l'édition 2006 du festival Paris Cinéma avec un seul film : *C'est l'hiver* (2005) de Rafi Pitts qui s'est vu décerner le " Prix de l'avenir " du festival parisien. Né en 1967, Rafi Pitts a tourné son premier court métrage en 1991. Ses deux premiers longs métrages, *La Cinquième Saison* (1997) et *Sanam* (1999) ont remporté un succès critique international.

Dans *C'est l'hiver*, Rafi Pitts raconte le combat d'une génération qui lutte quotidiennement pour sa survie. Sans didactisme ni moralisme, le cinéaste laisse le spectateur libre de s'attacher ou non à son héros marginal au parcours désenchanté. *C'est l'hiver*, poème néoréaliste, met en scène un homme égaré, démuni, écrasé par l'univers hostile de la ville, hanté par un désir de départ qui pourra se révéler aussi bien funeste que salvateur.

" Le jury a affirmé que le chômage et la pauvreté étaient les principaux thèmes de *C'est l'hiver*. Le film était pourtant très différent de la plupart des films qui traitent des mêmes sujets dans les pays en voie de développement, et on ne peut le réduire à une présentation pure et simple de la misère ", témoigne Malek Djahân Khazaï, décorateur et dessinateur de costume qui a collaboré à la création de *C'est l'hiver* .



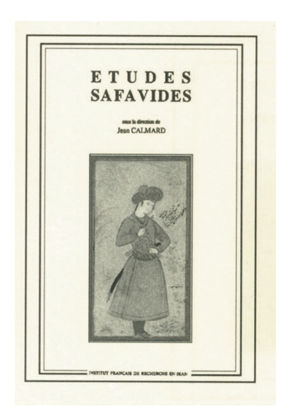






Etudes safavides

Par Jean Calmard



Lointaine conséquence des invasions mongoles, l'état safavide (1501-1722) est souvent présenté de manière stéréotypée, comme l'émergence d'une dynastie nationale iranienne renouant avec le prestigieux passé de l'Iran sassanide. Bien que l'officialisation du chî'isme imâmite par les Safavides ait provoqué la division de l'Orient islamique en entités distinctes - Ottomans à l'Ouest, domaine des Safavides au centre, Uzbeks et Timourides/Moghols en Asie Centrale et en Inde - toute cette vaste zone reste imprégnée de valeurs culturelles iraniennes.

L'Iran des Safavides a constitué un enjeu politique et économique pour les visées expansionnistes européennes; ses brillantes réalisations culturelles ont fasciné les voyageurs européens de plus en plus nombreux jusqu'au début du XVIIIe siècle. Aujourd'hui la critique historique révèle que tout n'allait pas pour le mieux dans le royaume du Grand Sophy et que les roses de la belle ville-jardin d'Ispahan n'étaient pas sans épines.

Jean Calmard

Jean Calmard, né en 1931, est directeur de Recherche au CNRS. Il dirige depuis 1986 le Centre d'Etudes islamiques et orientales d'Histoire comparée et enseigne l'Histoire de l'Iran à l'EPHE (Section des Sciences historiques et philologiques), et à 1'INALCO.

- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

Revue de Téhéran

Bulletin d'abonnement

(écrire en lettres capitales, merci)

SOCIETE ____________________

NOM ____________ PRENOM ____________

ADRESSE ____________________

CODE POSTAL ____________ VILLE/PAYS ____________

TELEPHONE ____________ E-MAIL ____________

☐ 1 an 35 Euros

☐ 6 mois 20 Euros

☐ 3 mois 10 Euros

■ Bon à retourner avec votre règlement à :
La Revue de Téhéran, Etelaat, Ave Nafte Jonoubi, Bd Mirdamad, Téhéran, Iran,
Code Postal 15 49 951 199

■ N° de compte : 720 01 54, à l'ordre du journal Etelaat, chez
Banque Melli Iran, succursale centrale de Téhéran, payable
en Iran et à l'étranger (en Euro).

OUI

je m'abonne à

la Revue de Téhéran

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
موسسه اطلاعات

مدیر مسئول و سر دبیر
محمدجواد محمدی

دبیر تحریریه
روح الله حسینی

سر ویراستار
اسفندیار اسفندی

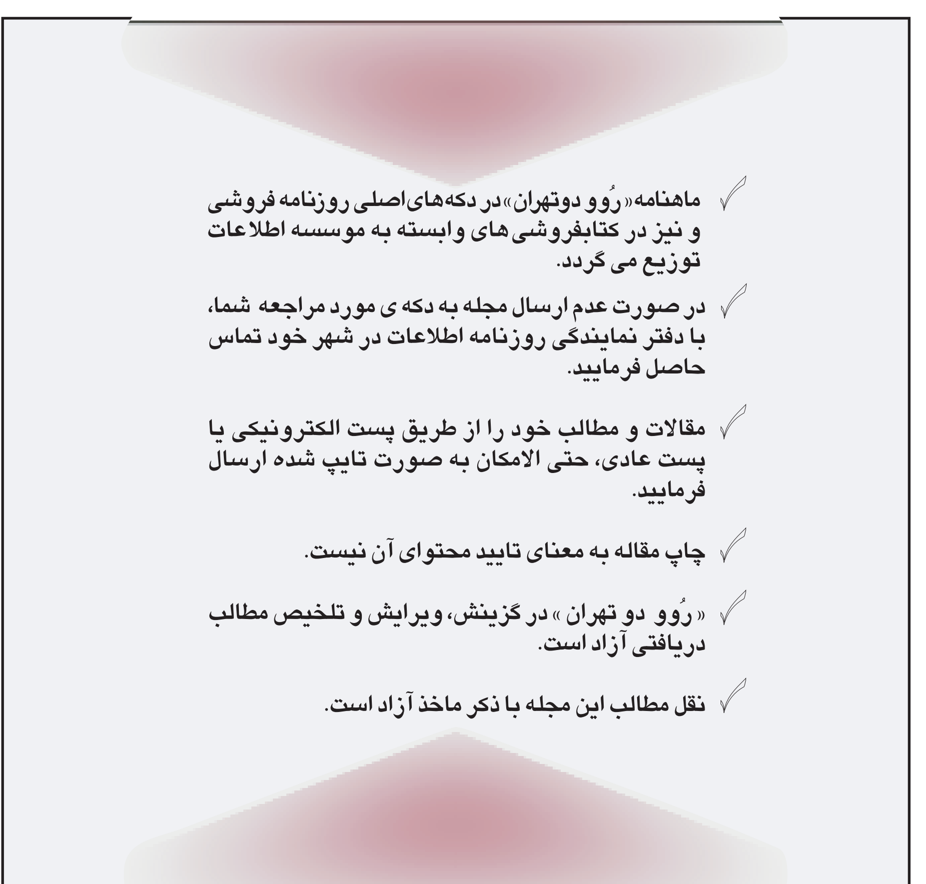
تصحیح
بئاتریس ترهارد

طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی، نازمریم مالک،

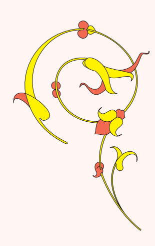
عکاس
مسعود قارداش پور

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
موسسه اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۱۱۹۹
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی:
rdt@etelaat.ir
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰

چاپ ایرانچاپ

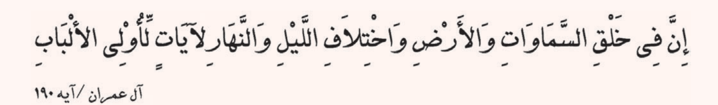


- ماهنامه «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- « رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است.
- نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

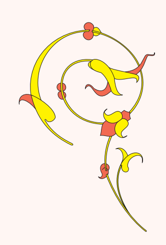


Dans la création des cieux et de la Terre et dans l'alternance de la nuit et du jour, il y a certes des signes pour les doués d'intelligence.

Saint Coran 3/190

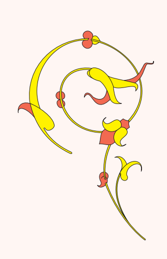

إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَاخْتِلاَفِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ لآيَاتٍ لِّأُوْلِي الألْبَابِ

آل عمران / آیه ۱۹۰



Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés.

Les Fleurs du mal
Charles Baudelaire (1821-1867)



Cent bâtiments que tu ériges par tes prières
Ne valent pas le triste cœur que tu réjouis

Ala-aldoleh Semnani

صد خانه اگر به طاعت آباد کنی — زان به نبود که خاطری شاد کنی

علاء الدوله سمنانی



Diffusions des programmes télévisés de la chaîne SAHAR et radiophonique IRIB en langue française:

Télévision:

De 5h à 6:30h (GMT) et de 22:30h à 24h (GMT) sur Hotbird, 13° E, fréquence 12437 MHz en polarisation horizontale.
Symbol rate: 27500, FEC:3/4

Diffusion en direct des émissions sur internet: live.irib.ir
Téléfax: 009821- 22053602
Téléphone: 009821-22162861

Radio:

De 10h à 11h et de 22h00 à 23h00 (heure locale), fréquence 100.7 MHz. De 6h30 à 7h30, fréquences 13.710 kHz et 15.430 kHz pour l'Europe occidentale et l'Afrique du Nord.
De 18h30 à 19h30 (GMT), fréquences 15.085 kHz, 9.905 kHz, 7.540 kHz pour l'Europe et 13.755 kHz pour l'Afrique centrale et occidentale.

www.irib.ir/worldservice/frenchradio
frenchradio@irib.ir

نمایشگاه پژوهشی
مروری بر هنرهای تصویری
سده های ۱۲ و ۱۳ هجری قمری
افشاریه، زندیه و قاجاریه

The Research Exhibition on "A Review of Pictorial Arts of 12th and 13th Centuries in Lunar Calendar of Afshariyeh Zandyeh & Qajaryeh Period"

بیست و نهم خرداد ماه
تا دهم مرداد ماه
یکهزار و سیصد و هشتاد و پنج
موسسه فرهنگی هنری صبا

اداره کل موزه های سازمان میراث فرهنگی و گردشگری
اداره کل میراث فرهنگی و گردشگری استان فارس
کاخ گلستان
مجموعه فرهنگی تاریخی نیاوران
مجموعه فرهنگی تاریخی سعدآباد
موزه رضا عباسی
موزه هنرهای ملی
موزه پارس شیراز
موزه هنرهای ملی گرجستان
سفارت گرجستان
بنیاد تاریخ انقلاب اسلامی

با همکاری مجموعه داران خصوصی
محسن احتشامی
مینا رزازی
اکبر ساعتچی
فریال سلحشور
ابوالفضل شاهی
جهانگیر کازرونی


کمیته ملی موزه های ایران


سازمان میراث فرهنگی و گردشگری


موسسه فرهنگی موزه های بنیاد مستضعفان انقلاب اسلامی


موزه آستان مقدس
حضرت عبدالعظیم حسنی


دانشکده معماری دانشگاه شهید بهشتی


رهنما


موزه هنرهای معاصر تهران

19 Jun - 1 Aug, 2006   Saba Cultural & Artistic Institute